

# OURENSE

Capital de la provincia y sede de la cabecera de la diócesis, la ciudad de Ourense se halla situada en las proximidades del río Miño. Sus orígenes inmediatos, por más que en la comarca se documente poblamiento desde tiempos paleolíticos, se sitúan en época romana y han de relacionarse tanto con la existencia de unos manantiales de aguas termales en *As Burgas* como, sobre todo, con la necesidad de proteger un puente construido para salvar ese río y que hoy, a pesar de las remodelaciones que sufrió a lo largo del tiempo, todavía persiste como símbolo de la urbe. Esta comenzó a cobrar protagonismo en época de los suevos, documentándose como sede de un obispado en el Segundo Concilio de Braga, celebrado en el año 572. Las noticias que sobre él tenemos, en consonancia con su agitada historia, son escasas y fragmentarias, fruto sin duda de un discurrir discontinuo, hasta su restauración, que será ya definitiva, en el año 1071 por iniciativa del rey Sancho II. Buena parte de la vida de la ciudad, de señorío episcopal, girará a partir de entonces en torno a este, siendo frecuentes los conflictos con el estamento civil, particularmente en tiempos bajomedievales.

No fueron tan brillantes como las centurias centrales de la Edad Media (de entonces, siglos XII y XIII, procede lo más definitorio de su monumento más significativo, la catedral), para la ciudad de Ourense, las de la Edad Moderna. La urbe conocerá, sin embargo, una importante proyección a partir de su conversión, en 1833, en capital provincial, erigiéndose de nuevo las comunicaciones, por carretera y ferrocarril (Ourense fue un hito esencial en el diseño de las vías que enlazaban el sur de Galicia y la Meseta), como las incentivadoras de su desarrollo desde finales de esa decimonovena centuria. A él se vinculará la renovación arquitectónica y urbanística que entonces experimenta —también, obviamente, su crecimiento— y que continúa en las primeras décadas del siglo XX. Este entorno pujante y expansivo es indisoluble de la eclosión cultural que, en paralelo, conoce la ciudad, por entonces una de las más dinámicas de Galicia en ese ámbito.

*Vista de la catedral y su entorno*



## Catedral de San Martín

CUANDO EL ARCEDIANO SÁNCHEZ ARTEAGA decidió “desencalar” la catedral en 1889, daba el último paso de desnaturalización del proyecto original románico de la catedral orensana. Edificio que había surgido de un ambicioso proyecto que pretendía convertirse, por superficie, en la segunda catedral de Galicia. Sin embargo, una serie de circunstancias adversas propiciaron que gran parte de lo proyectado no se hiciera realidad: el paso del estilo románico al gótico creó problemas de adaptación en los abovedamientos. Una mala situación económica, prácticamente endémica durante todo el proceso constructivo, impidió que se acabase la nave central con bóvedas en todos sus tramos, a la vez que se dejó sin concluir la solución prevista para la fachada occidental. Esta misma carencia de medios impidió que las dependencias claustrales previstas, no ya las originales, que ni siquiera dieron comienzo, sino otras concebidas tardíamente, quedasen abandonadas apenas iniciadas. Si toda esta penosa situación fuese poca, los conflictos bélicos del siglo xv —en 1471 la catedral fue batida y asaltada por las tropas de Rodrigo Alonso de Pimentel, conde de Benavente— arruinaron gran parte del monumento desde el crucero hasta la cabecera. A continuación se produjo una restauración que no reproducía con total exactitud la obra original, aunque todavía podemos apreciar parte del material arruinado *in situ*, o reaprovechado en otras partes.

### LA SEDE AURIENSE Y EL TEMPLO DE SANTA MARÍA LA MADRE

En este breve estudio de la arquitectura de la catedral románica de Ourense, iniciada en el siglo xii, no podemos abordar la compleja problemática del origen del posible templo catedralicio anterior al actual. Un minucioso análisis crítico del tema ha sido realizado por Eduardo Carrero (2002). Aquí solo nos ocuparemos de intentar clarificar algunos aspectos de la iglesia material donde residía la sede auriense durante la prelatura de Ederonio (1071-1088), que sin duda era una situación provisional motivada por los importantes problemas ocasionados por la reordenación del territorio y de su población.

Un documento suscrito por Sancho II y su hermana Elvira, del año 1071, confirma la restauración de la antigua sede. El texto nos informa de una iglesia —se sobreentiende que habla de un edificio material— cuyos patronos son la Virgen y san Martín obispo. Dicha iglesia “ha sido fundada en la ciudad de Ourense junto al río Miño”. Aunque sin duda el texto ha sido interpolado, en lo que para mi estudio interesa creo que se corresponde con la realidad histórica. En esencia, según se comprueba con otras fuentes documentales de época, lo que nos dice es lo siguiente: se trata de un templo cuya advocación principal es la Virgen y en segundo lugar figura el santo turonense. Todo ello nos lleva a pensar que el

altar mayor sería el de la Virgen que también daría nombre de referencia al templo. En esta iglesia, Santa María la Madre, que, aunque renovada, todavía se conserva, se realizó una obra importante: una puerta o tal vez portada monumental. El epígrafe, dado a conocer por Flórez, todavía permanece en la actual fábrica barroca. En esta inscripción se habla de las puertas por las que entran los fieles en el templo, lugar destinado a la penitencia, donde se llora por los pecados cometidos. Termina el epígrafe informándonos del promotor de la obra y el año de inicio de la misma: Ederonio obispo, inició la obra en la era 1122 (año 1084). Existe en este texto la idea de puerta como lugar penitencial bajo la advocación de Cristo, según la más estricta tradición de la liturgia hispana, pero que también sostendrá, en iguales términos, la liturgia romana. Durante la segunda mitad del siglo xi idénticos mensajes son representados figurativamente en templos como el de Jaca o el de Santiago de Compostela. En esta inscripción no se habla de la edificación de un templo, ni de su consagración, tal como afirman los especialistas que se han ocupado del templo. Según estos historiadores, apoyándose en su, para mí, equivocada interpretación del epígrafe, consideran que se construyó un nuevo templo. Cierto que en el epígrafe figura un *incoabit opus*, pero la obra cuya construcción se inicia no es el templo, sino que en el contexto queda muy claro que se trata de la puerta. Como conclusión diría que el templo de Santa María la Madre era una sede catedralicia provisional durante la prelatura de Ederonio. En este edificio, que tan solo podemos calificar de tradición hispana, se realizó una portada, posiblemente monumental. He interpretado esta obra, y en especial su significación doctrinal, como fruto del proceso de renovación de las catedrales durante el reinado de Alfonso VI. Si fuera así, bien pudiera corresponder a una portada románica con cierto empeño monumental.

### LA SECUENCIA HISTÓRICA DE LA CATEDRAL ROMÁNICA

La información documental sobre el proceso de construcción de la catedral que conservamos en la actualidad no solo es muy parca e imprecisa, sino que, además, resulta muy desorientadora.

Lo primero que tendríamos que resolver es fijar en qué momento la catedral de San Martín tuvo un templo propio, distinto de Santa María la Madre. Será durante la prelatura de Diego (1100-1132) cuando en la documentación figure la iglesia de la sede auriense con este santo como primera advocación, no figurando ya la Virgen como en la época anterior. Esto podría hacernos pensar que por entonces se había dispuesto un templo específico para catedral. Sin embargo nada de lo que se conserva de la catedral medieval corresponde a esta época.



Exterior desde  
el lado este

Sabemos que el obispo Pedro Seguí (1157-1169) trasladó el cuerpo de santa Eufemia a la catedral, depositándolo bajo el altar de San Martín. Aunque algunos discuten sobre si este suceso tuvo lugar en 1159 o 1162, si tenemos en cuenta los dos documentos de Fernando II del año 1160, por los que el monarca agradece su curación a santa Eufemia "cuyo sacratísimo cuerpo descansa en la iglesia auriense", debemos suponer que solo tiene sentido el año 1159 como datación para el traslado. Es decir, según mi criterio, por estos años ya existía una catedral o parte de ella en donde custodiar las reliquias de esta santa. Por otro lado, don Pedro consagrará una parte de la iglesia de Santo Estevo de Ribas de Sil, cuyas obras, según inscripción conservada en un pilar de la nave, progresaban en el año 1183. Este edificio tiene una importancia decisiva, pues su ábside central evoca de manera muy precisa el de la catedral.

En el año 1188, con motivo de la traslación de unas reliquias de san Martín, se consagra un nuevo altar mayor de la catedral, constituido por columnas de capiteles vegetales, con una central en forma de cariátide. Esta tenía un sepulcro donde se depositó el acta de consagración. Pese a no contar con el original de este documento, conocemos una breve síntesis del mismo recogida en el nuevo acta de 1515. Por este texto sabemos algo sobre las circunstancias que propiciaron la ceremonia de 1188. El altar fue dedicado por Gadino, arzobispo bracarense, por Alfonso, obispo auriense, por el lucense Rodrigo y por el tudense Pedro. Se produjo la correspondiente imposición de reliquias del citado confesor, que habían sido solicitadas por Fernando, rey de León y de

Galicia (1157-1188), por Pedro, arzobispo compostelano (1173-1206), y por Alfonso, obispo auriense (1174-1213), al santuario de Tours. Decano, tesorero y toda la comunidad turonense decidieron atender la petición y realizaron el siguiente envío: "del polvo de la carne del mismo confesor, que fue recogido del sarcófago, en el que había sido depositado su santísimo cuerpo; además cierto pedazo, con otras partículas y minúsculos fragmentos que, del citado santo y del sarcófago consagrado por Dios, pudieron ser arrancados".

Un nuevo traslado de las reliquias de santa Eufemia nos suministra una posible datación de la capilla absidal del colateral meridional del altar mayor. El obispo Alfonso (1174-1213) tomará la decisión, en el año 1211, de colocar el túmulo de Eufemia en el ábside colateral de la epístola. Lo que no sabemos, con absoluta certeza, es si la capilla se hace en este momento o existía bajo otra advocación. Volveremos a este asunto al tratar del proceso constructivo.

Del episcopado de Lorenzo (1218-1248), contamos con algunas noticias muy precisas sobre la marcha de las obras catedralicias. En 1227 el muro septentrional de la catedral estaba terminado, pues en él se situaba la puerta que se abría a la capilla de San Juan. Esta, que daba nombre a la nave, recibía una generosa dotación de ornamentos y de personal por parte del deán Odoario Ordóñez que la elegía como lugar de su sepultura. Pero lo más importante es que el prelado Diego será considerado como el que dio por concluida la catedral. Sobre este tema la información consta en el *Chronicon mundi* (h. 1238) de Lucas de Tui. Ahora bien, las dos versiones de esta obra se expresan de manera sustancialmente diferen-

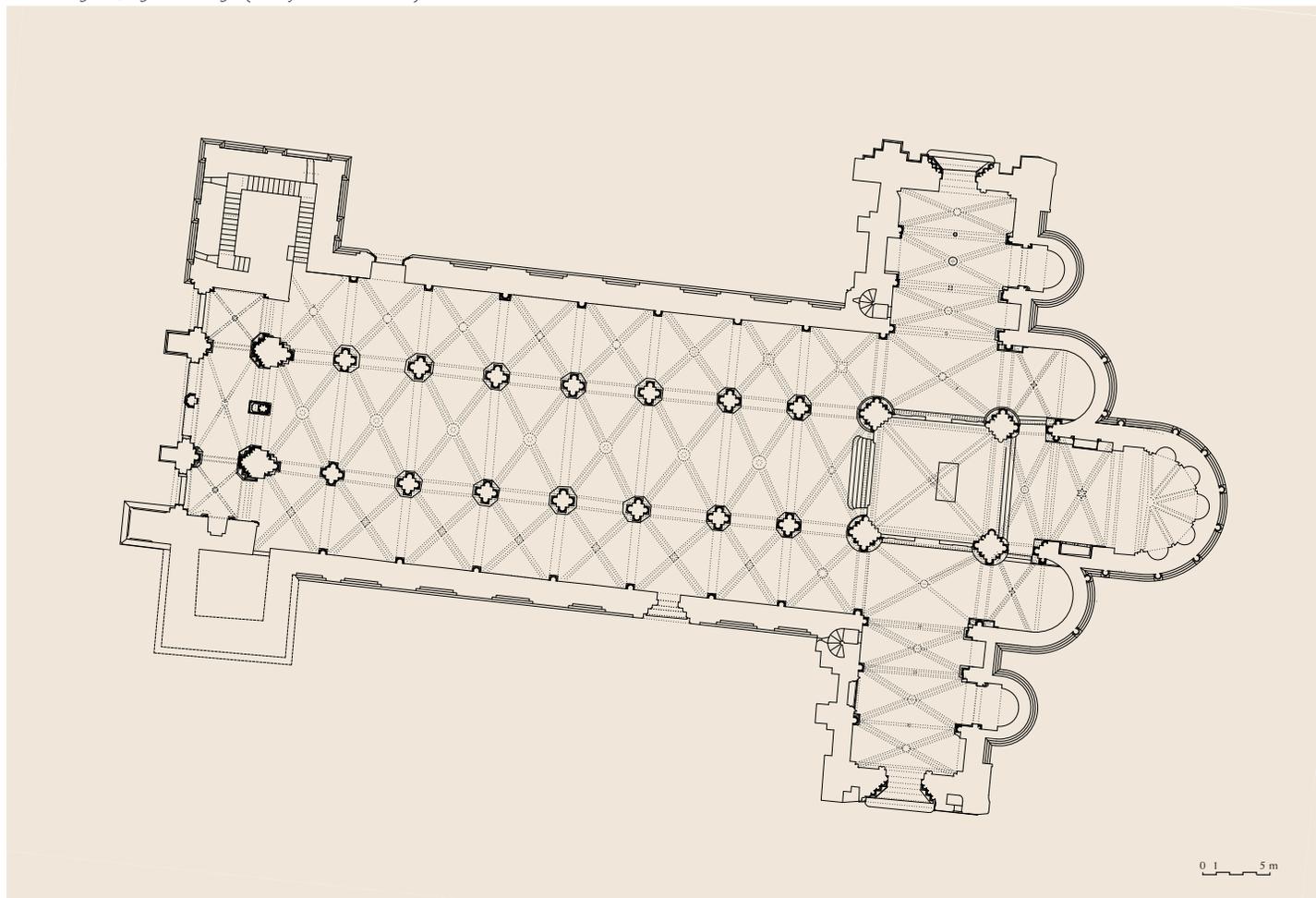
ciada. El texto romanceado nos informa en los siguientes términos: "Lorenzo, obispo de Ourense, hedificó el campanario de essa yglesia con piedras quadradas". Sin embargo la versión latina va más lejos, pues lo que construye Lorenzo con sillares (*quadros lapidibus*) es la "iglesia misma –*eiusdem ecclesiam*– y el palacio episcopal –*episcopium*–". Tal vez podamos conjugar ambas versiones considerando que la construcción de la torre conllevaría el cierre de la catedral por su fachada occidental, y con ello se daba por terminada la catedral y así se podía atribuir su construcción a don Lorenzo. De los datos expuestos hasta aquí se puede deducir una construcción que iría desde la época de Pedro Seguin hasta la de Lorenzo, lo que nos llevaría a enmarcarla, de manera simplemente referencial, entre los años 1157 y 1238 (año en que se concluye la redacción del citado *Chronicon*). Esta cronología, con mínimos matices, ha sido aceptada por prácticamente la totalidad de los historiadores que se han ocupado del tema. Con esta datación extrema nos encontraríamos que la catedral de Ourense se habría edificado de una manera muy rápida, apenas en ochenta años, un tercio de tiempo menos que la catedral tudense, la más parecida en el empleo de recursos románicos y góticos, y siendo la tudense prácticamente menos de la

mitad de superficie. En realidad el proyecto original de la catedral no se había acabado: de las dos torres de la fachada occidental solo se concluyó la septentrional, mientras que los seis tramos últimos de la nave central simplemente se cubrieron con una estructura de madera. Es muy probable que esta parte del templo, como en tantas otras iglesias gallegas, la armadura de madera fuera única para las tres naves, pues bastaba con prolongar la pendiente de cada uno de los tejados de las naves colaterales hasta su encuentro en medio de la nave central.

#### EL PROYECTO ORIGINAL

El espacio destinado para el nuevo templo catedralicio ocupaba la ladera meridional de Montealegre. Una larga y acusada pendiente obligaba a situar el extremo occidental del plano del suelo a más de siete metros de altura sobre el nivel viario existente en esta parte. Como es natural, fue necesario crear una potente infraestructura abovedada que sirviese de soporte, además de tomar otro tipo de medidas que evitaran que el bloque del edificio sufriese desplazamientos longitu-

Planta original, según I. Bango (Dibujo: J. M. Tirado)



dinales e incluso laterales. El tema, a este respecto, no era nuevo en Galicia; la catedral compostelana había tenido que superar el fuerte desnivel del terreno y para mantenerse de forma estable se emplearon soluciones como las que vamos a ver en la catedral orensana.

Se proyectó una gran cabecera articulada sobre un crucero de una sola nave; esta era acusadamente más ancha que la nave mayor. Con esta anchura se pretendía evocar en tono menor la espacialidad monumental que perdía con la supresión de naves colaterales y lógicamente su correspondiente tribuna. Esta supresión de elementos esenciales en Santiago de Compostela, que ni siquiera el proyecto miniatura de la catedral tudense había realizado, seguramente no tiene más explicación que razones económicas. Con el fin de disimular la pérdida de monumentalidad real de este espacio, se recurrió a la aplicación de una decoración escenográfica sobre los paramentos: el orden de ventanas sustituía el efecto de las arcadas de la tribuna compostelana, mientras que en los frentes extremos del crucero se articularon con una armoniosa triple arquería.

Al crucero se abren cinco ábsides en batería. Los tres centrales son tangenciales y se corresponden con las tres

naves del templo. Cada uno de los otros dos se sitúa en el centro del muro oriental de cada brazo del crucero. De los cinco, en la actualidad, solo se conserva el central, el destinado a altar mayor, pues los otros cuatro han sido destruidos por ampliaciones posteriores. Cabeceras de cinco ábsides en el románico español no son raras, incluso dentro del tardorrománico, tal como podemos ver en los casos de las catedrales de Lérida o Tarragona, también en grandes colegiadas como Santa María del Azogue (Benavente). La gran diferencia con estos edificios es que todos ellos tienen los cinco ábsides tangenciales, en Ourense solo los tres centrales lo son, mientras que los dos extremos se disponen dejando un tramo intermedio. En este sentido, la misma disposición planimétrica, prácticamente idéntica, corresponde a la iglesia románica de Santo Domingo de Silos.

Para explicar esta ampliación del número de ábsides se ha repetido tradicionalmente que era con el fin de que las grandes comunidades de monjes o canónigos pudieran cumplir con la vieja norma canónica de no repetir, en un altar, los oficios más de una vez en el mismo día. Incluso existía la costumbre de que en algunos santuarios no todos los miembros de la comunidad tenían la autorización para celebrar en

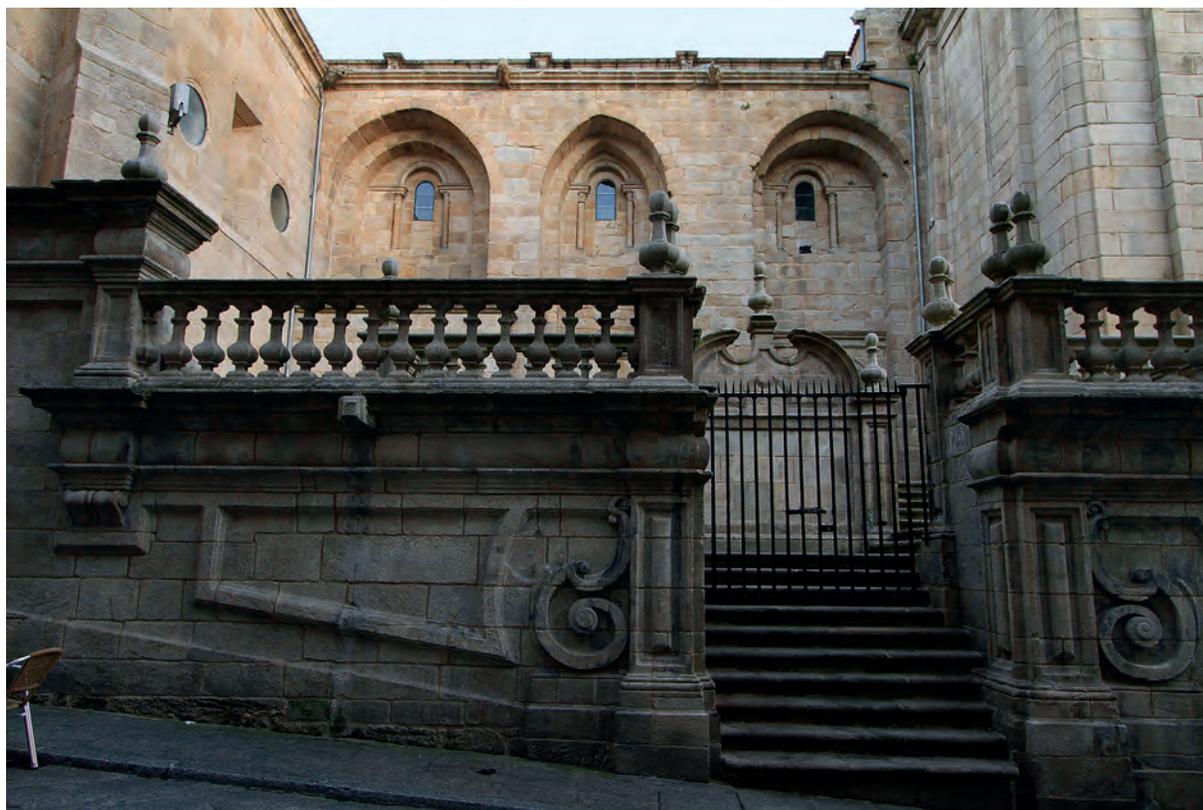
Planta actual (Dibujo: ALA)



el altar principal. En realidad esta no debió de ser una de las razones principales, pues iglesias con más de dos docenas de altares dispuestos por el templo, cosa bastante habitual desde época carolingia, no debían tener graves inconvenientes para resolver este problema. El deseo de dotar de un marco arquitectónico conveniente a determinados altares, ya sea por la importancia de la reliquia que custodiaban o por la función ritual que desempeñaban, debió de obligar a la multiplicación de ábsides. En todo caso es evidente que esto no solo ponía en valor el espacio de la capilla y su contenido, sino que en aquellos días solemnes, en los que se practicaba una liturgia procesional por el interior del templo, esta resultaba mucho más vistosa y espectacular en cada una de las grandes estaciones. A este respecto tenemos conocimiento del más importante culto martirial en la sede ourensana durante los siglos XII y XIII, superando incluso al del propio patrón del templo: el de santa Eufemia. El ya citado documento de junio de 1160, emitido por Fernando II en agradecimiento por la salud recobrada gracias a la intervención de santa Eufemia, concede que aquellos que visiten el templo en la fiesta de esta santa, "tanto por causa de peregrinación, como de negocios", tuviesen la plena seguridad a la ida y a la vuelta por seis días, tres días antes de la fiesta y tres después. Sabemos que por entonces el relicario de la santa se encontraba en el ábside mayor junto al altar de San Martín, desplazándose más tarde, como ya hemos indicado, a su propio ámbito cultural en la capilla colateral.

El testamento de María Pérez (1251) nos enumera por primera vez todas juntas las advocaciones de los grandes hitos monumentales que constituían los cinco ábsides abiertos al gran crucero. Al realizar una donación para las lámparas que arden ante los altares, la forma de numerarlas nos permite deducir la siguiente ordenación de los mismos: San Martín en el centro, Santa Eufemia en el lado de la Epístola y a continuación, en el centro del brazo meridional del crucero, San Andrés. Al otro lado, en disposición simétrica con los citados se elevan los ábsides de San Eleuterio y Santa Marina. Se citan dos capillas más: la ya mentada de San Juan y la de San Lázaro; desconozco la exacta ubicación de esta última. En todo caso ambas no correspondían al proyecto original de la catedral. Son capillas cuya construcción se debe a nuevas funciones rituales o, al menos a reinterpretación de las antiguas, razón por la que no figuraban en el proyecto general de las catedrales románicas. Suelen ser capillas góticas que se abren sobre los muros románicos del proyecto original.

El profundo presbiterio hasta el hemicycle del ábside central se compone de tres tramos de longitud desigual, circunstancia motivada por una falta de cálculo ocasionada por la no previsión de las ojivas en el proyecto original. Así contamos con un pequeño tramo cubierto con bóveda de cañón junto al arco triunfal, una bóveda de ojiva en el centro y una segunda bóveda del mismo tipo para el tercer tramo, algo menos profundo, junto al crucero. Un buen conocimiento del hemicycle del ábside nos permitiría definir mejor la primera



Muro norte

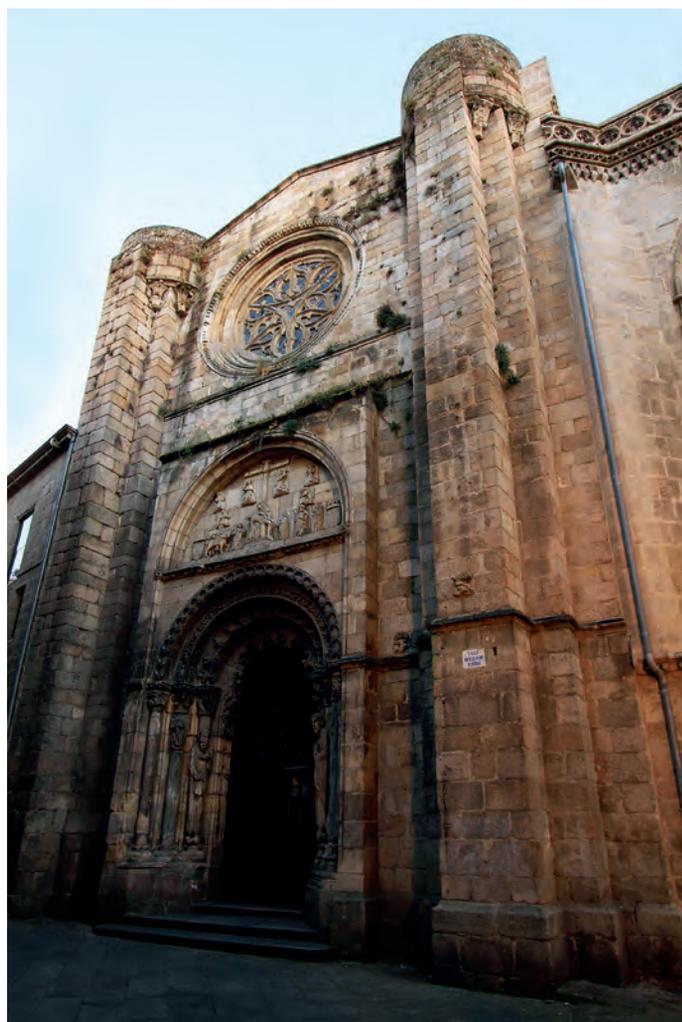
fase de la catedral y, sobre todo, fijar con una cierta exactitud su cronología. El gran retablo del XVI es lo que nos impide el estudio en detalle de esta parte. Hace más de treinta años conseguí entrar por detrás de la fábrica del retablo y observar que este se componía de cinco lóbulos decrecientes en anchura hacia los extremos: los tres centrales tienen 1,85 m, mientras que los dos extremos tan solo 1,56 m. En las tangenciales verticales de estos lóbulos/absidiolos se disponían gruesos baquetones terminados en capiteles redondeados que supuse servirían de base a los nervios de la bóveda, aunque no pude verificarlo. Cada uno de los lóbulos tiene una convencional ventana románica, arquivolta semicircular apeada en un par de columnas.

Ábsides circulares al exterior englobando en su interior una estructura lobulada son habituales al menos desde la época del primer románico. Los que han tratado de nuestro ábside han señalado las similitudes con la solución de la cripta compostelana, aunque no se han parado a comentar algunas diferencias notables no solo en la forma planimétrica sino también en su materialización. Más fácil y exacto

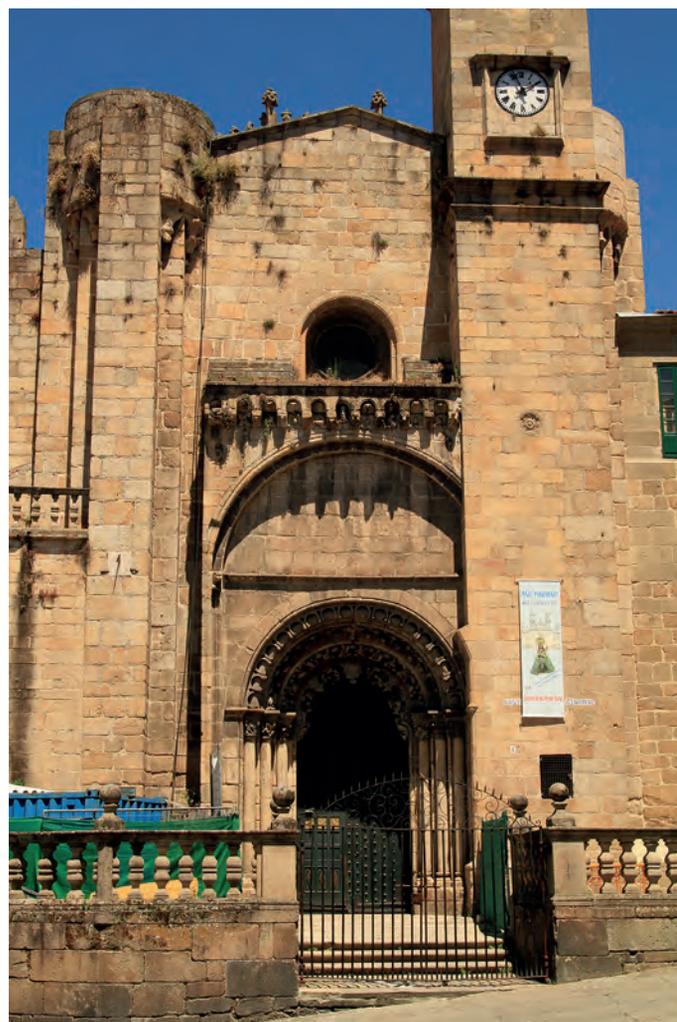
en forma es señalar paralelos con un edificio más próximo geográficamente y con seguridad dependiente del modelo orensano. Me refiero a la cabecera de la ya citada iglesia de Santo Estevo de Ribas de Sil, que incluso presenta como remate de las nervaduras del cascarón del hemicyclo dos ángeles astroforos. Estos son un mal remedo de los de la catedral. Es verdad que aquí no se ve el segundo ángel, el situado en la clave donde se juntan los nervios; una gran clave/plafón de madera tapa esta parte. Las cabeceras de Pesqueiras y de Sao Pedro de Ferreira (Portugal) son inspiraciones demasiado libres y defectuosas de lo que se quiso hacer en la sede auriense, incluso con un léxico constructivo más conservador que el supuesto modelo.

Entre 1170 y 1185 la solución dada a la bóveda de horno de los ábsides hispanos sufre una serie de transformaciones con respecto a la organización de los nervios: primero se encuentran todos en la clave del arco triunfal, después la clave de encuentro se desplaza hacia el interior, dejando libre la del arco. En nuestra catedral, si aceptamos la propuesta comúnmente adoptada por la mayoría de los especialistas, debería-

*Fachada norte del crucero*



*Fachada sur del crucero*



mos señalar que esta fórmula arquitectónica se adelantaría en algo más diez años a lo señalado por Torres Balbás, cosa que no se tiene en cuenta ni por los estudiosos de la catedral ni por los generalistas del protogótico hispano.

Como ya hemos indicado, el presbiterio ante el hemicycle absidal se divide en tres tramos desiguales: uno pequeño y estrecho junto al arco triunfal, cubierto por una bóveda de cañón; un tramo ancho con una bóveda de ojivas con arcos cruceros de un grueso bocel entre dos cavetos; por último, un tramo cubierto con bóveda de ojivas con cruceros con un perfil de media caña entre dos boceles. Evidentemente responden a dos fases o mejor momentos muy diferentes. Más interesante resulta comprobar que los muros laterales carecen de luces directas de este espacio, la única luz vendría del gran rosetón situado sobre el arco triunfal, con indicios claros de que fue realizado forzando el muro existente con las bóvedas ya construidas. Por otro lado, salvo en los dos pilares que se corresponden con el crucero, no se pensaron apeos desde los cimientos para los abovedamientos góticos. Como comentaremos más adelante todo parece indicar que la parte superior fue reconstruida y remodelada hacia 1500.

Detalle del crucero



Los dos ábsides colaterales (santa Eufemia y san Eleuterio) son difíciles de definir con precisión, pues fueron derribados para facilitar el acceso a la girola cuya construcción dio comienzo en 1620. Solo conservamos íntegro el tramo recto de cada uno. A continuación de lo que debió ser parte de la embocadura al hemicycle, el muro tangente al presbiterio deja un hueco, como si se correspondiese a la acción de derribar el arranque del muro del hemicycle. Desde luego, el ábside no tuvo la profundidad que Pita dibujó en el plano de la catedral. El tramo recto conservado de cada colateral se comunicaba con el presbiterio mediante una arcada. Frente a esta, el muro exterior donde se dispone de una ventana románica de arquivolta semicircular apeada en un par de columnas. La bóveda es de crucería (un grueso bocel entre dos más estrechos). Como en el presbiterio, solo el pilar correspondiente con el tramo central de la nave del crucero disponía un soporte para los nervios; en las otras tres esquinas hubo que improvisar el sistema de consola de la que luego nos ocuparemos.

De la capilla de san Andrés desconocemos su exacta dimensión pues fue demolida para edificar la sacristía entre 1558 y 1562. Una noticia de la primera mitad del siglo XVI nos informa que esta capilla carecía de bóveda, cubriéndose con una pobre techumbre de madera (Arteaga). La idea de espacio que nos suministra esta noticia nos hace suponer que su forma planimétrica se correspondiese con un ábside semicircular precedido de un tramo recto no demasiado profundo.

En correspondencia con el ábside de santa Eufemia se encontraba el de san Eleuterio papa (175 a 189). Desconozco la razón del éxito de este santo en la Galicia del siglo XII, pero un buen número de fundaciones románicas llevan su advocación. Como nos recuerda la jaculatoria tradicional terminaría siendo el gran protector de los devotos frente a los animales rabiosos:

Can da rabia  
Tente en ti  
Que o San Alauterio  
está no medio  
De min e de ti

Aunque durante los siglos XIII y XIV las donaciones al altar de san Eleuterio se reiteran por parte de los fieles, la advocación de su altar a dos nuevos patronos, Cosme y Damián, terminará por relegarlo en la memoria de la catedral.

En el centro del crucero se abría el quinto ábside, el que se correspondería con el de san Andrés. Como este, no ha llegado hasta nosotros y de él solo conocemos la embocadura en arco semicircular y las citas continuas que se hacían a su patrona: santa Marina. Santa popular en la diócesis que, a pesar de contar con su propio santuario, también recibía veneración en la catedral. Toda la parte exterior de la cabecera del templo catedralicio constituía un atrio cerrado (el de san Martín), destinado a enterramientos privilegiados, en los que se solía elegir sepultura junto al ábside del santo preferido: junto al

“ausia” o “capella” de santa Marina, o de santa Eufemia o de san Eleuterio, etc. (Arteaga y Carrero). Santa Marina perdió muy pronto su patronazgo aquí en función de la capilla del Santo Cristo, que terminaría por hacer desaparecer la forma del ábside original. Entre los accesos a estos cinco ábsides existieron otros altares, reducidos generalmente a la mesa del altar y una imagen o un pequeño retablo. En todo caso esto era habitual y sus advocaciones irían cambiando según los gustos devocionales de cada momento, mientras que imágenes y retablos de antiguas advocaciones quedaban descontextualizados de su ubicación tradicional e incluso retirados del culto.

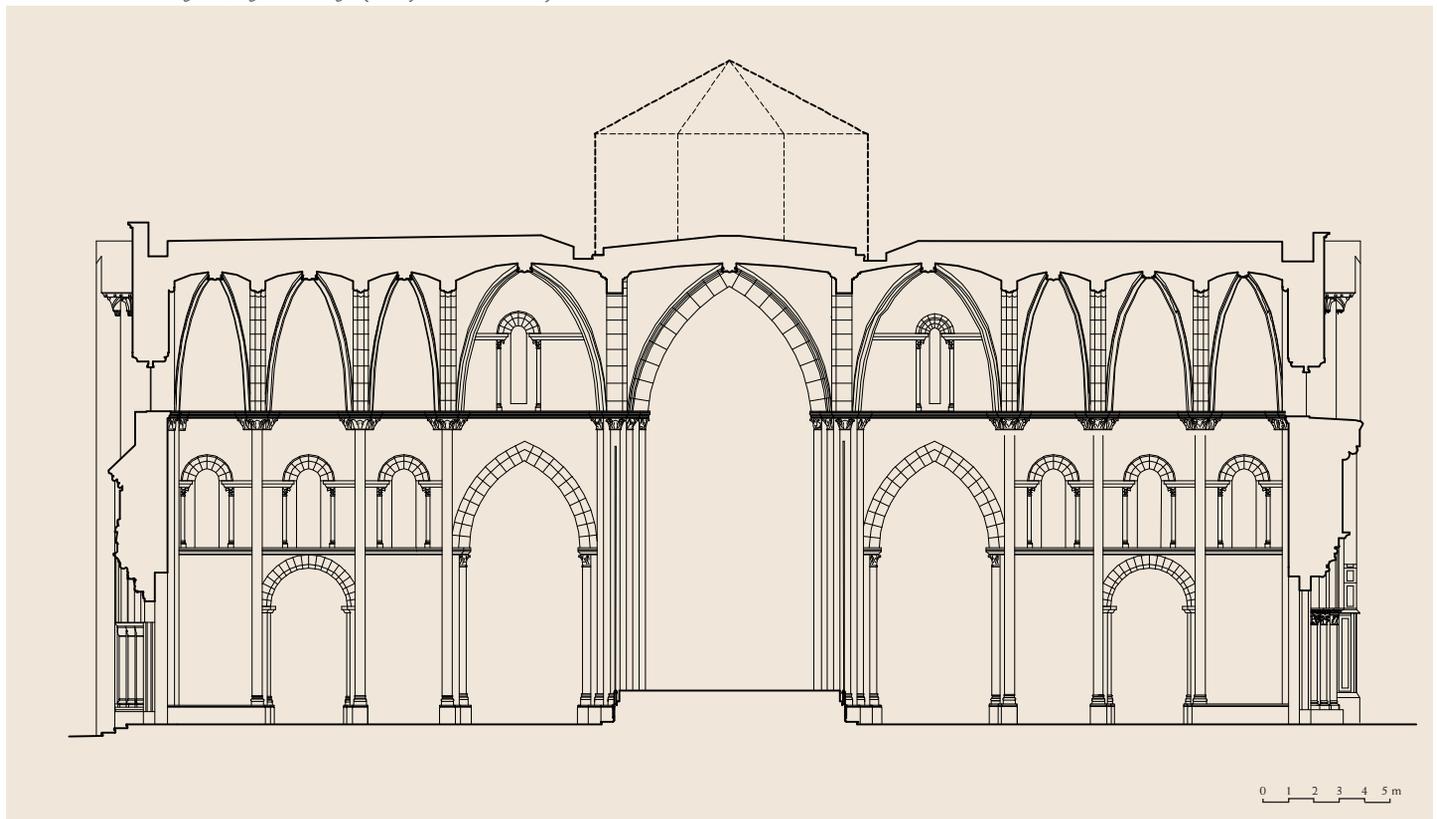
En los extremos del crucero se abrían sendas puertas. La septentrional era una gran portada, hoy bastante modificada por las obras del siglo XVI, pero en la que todavía podemos observar completa la rosca interna con sus evocaciones de iconografía mariana en clara correspondencia con el resto de la anunciación que, aunque mutilada, todavía se conserva. Dos estatuas columnas, Pedro y Pablo, terminaban por conferir al conjunto iconográfico mariano de la puerta el significado eclesial requerido. El nombre de esta portada fue el de la Anunciada, aunque durante mucho tiempo privó el de su función material: “puerta de la obra”. La importancia del culto al Santo Cristo hará olvidar cualquier otro nombre que no fuera el suyo.

La puerta meridional con su complejo programa de Salomón y la reina de Saba así como la moralizante imagen

de Marcolfo fue durante mucho tiempo la que se abría a la parte más concurrida y popular del entramado urbano, plaza del Trigo o el Patín viejo. En cada uno de los dos tramos inmediatos a las naves colaterales se disponía el acceso a los husillos que conducían al servicio de las cubiertas de la catedral. El acceso meridional será conocido como “puerta del tesoro”, pues, además de subir al baluarte de la catedral, llevaba a una pequeña cámara destinada a depósito de escrituras y de determinados objetos de valor. Los husillos sobresalían por encima de la cubierta como cubos cilíndricos y cubiertos por un tejado cónico, muy posiblemente con tejas pétreas formando un característico escamado.

La amplia anchura de la nave del crucero creaba un grave problema a la hora de definir la base del cimborrio, pues la superior longitud del ancho del crucero sobre el ancho de la nave mayor creaba una base de forma rectangular, cuando lo lógico es que fuese cuadrada. Así durante el románico se pasaba mediante trompas o pechinas a un cimborrio de tambor poligonal o directamente cupular. Nunca sabremos cuál fue la idea prevista en el proyecto original, en el estrictamente románico; sin embargo sí tenemos indicios de cómo sería el proyectado cuando se introdujeron las soluciones góticas en el edificio. Los cuatro pilares tienen una disposición cruciforme compleja típicamente gótica: cuatro columnas de la cruz con sus correspondientes codillos para las dobladuras de los arcos, y otras cuatro columnas en los cuatro ángulos para los

Sección transversal original, según I. Bango (Dibujo: J. M. Tirado)



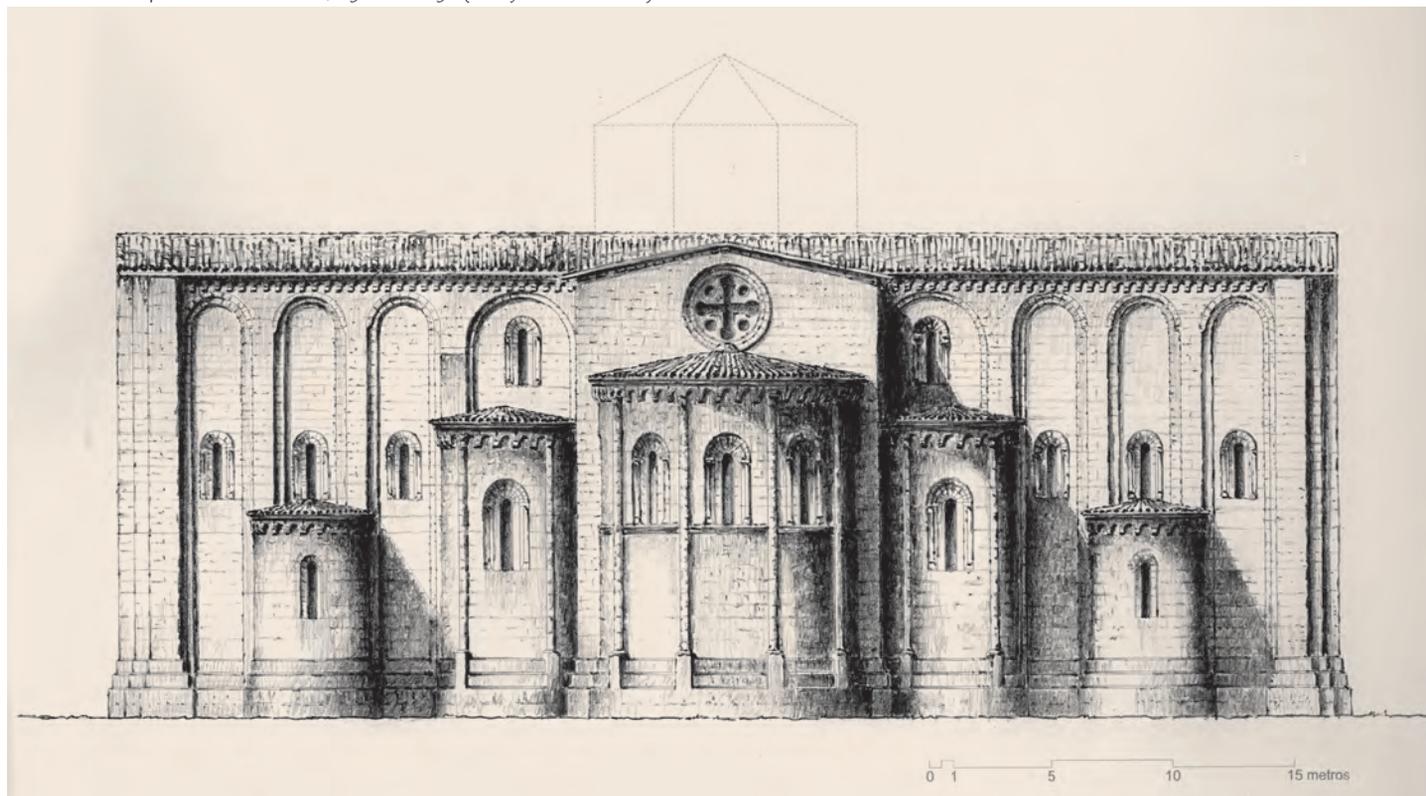
arcos cruceros de las bóvedas. En el tramo que corresponde al cimborrio, después de la realización del correspondiente al siglo XVI, todavía se conservan los arranques de los arcos cruceros de la solución gótica. Si imaginamos la solución de estos restos nos encontraríamos que este tramo simplemente se cubriría con una bóveda de crucería, tal como era habitual en multitud de iglesias tardorrománicas, especialmente en templos cistercienses. Cabría otra solución, una bóveda sexpartita con una disposición de la plementería en una cúpula capialzada y de hiladas anilladas. El ejemplo podría suministrarlo la iglesia cisterciense de San Martín de Castañeda. Sin embargo no creo en esta última solución, pues por más que he buscado no he encontrado indicio alguno de apoyos para el tercer arco crucero. Como conclusión diría que el tramo de cimborrio se solucionó con una simple bóveda de crucería, pero sobre la que se dispuso, por encima y sobresaliendo sobre el encuentro de los tejados de los dos brazos del crucero, una estructura arquitectónica, posiblemente octogonal, destinada a baluarte. Esta estructura confería al conjunto exterior de la catedral el aspecto de un cimborrio.

No conservamos este baluarte/cimborrio pues los desastres bélicos del siglo XV acabaron con él, ya que se erigió como una potente torre del homenaje del obispo en el contexto de la catedral como fortaleza. Al derrocarlo no solo se debilitaban las defensas del conjunto del edificio, sino que se pretendía poner fin a un símbolo del poder episcopal sobre la ciudad. Cuando en el proceso de reconstrucción de la catedral

se procedió a edificar el nuevo cimborrio, Juan de Badajoz diseñó una estructura de aspecto exterior muy militar y agresivo, sin embargo poco funcional para estas lides y más propio de una arquitectura de escenografía de aparato teatral. Siguiendo las leyes de la época no podía ser de otra manera, pero, en el fondo, se integraba en el imaginario urbano dejando muy patente el prestigio de autoridad del cabildo y su obispo.

A partir del crucero, las tres naves se prolongarían en ocho tramos hasta la fachada occidental. Delante de esta, y en medio de dos torres, se dispondría un pórtico. Ni en los muros laterales, ni siquiera en los pilares de los intercolumnios, y esto es muy significativo, hay un solo indicio de que se previese un abovedamiento con crucería gótica. Se erige una columna simple y entrega en los muros, ni siquiera se prevén codillos para las dobladuras o, en último extremo, para posibles arcos cruceros. Los pilares son los cruciformes más sencillos del románico pleno: una columna por frente y un simple codillo en cada uno de los cuatro ángulos. Aunque en la actualidad cada tramo está cubierto por una bóveda de crucería, es evidente, tal como acabamos de comentar, que este tipo de abovedamiento no estaba previsto, al menos la infraestructura que se hizo así lo confirma. ¿Cómo se pretendía resolver este tema en el proyecto original? Para la nave central, sin duda, se dispondría una bóveda de cañón, lógicamente de sección apuntada. Las naves colaterales podrían tener bóvedas de arista como en Santiago, pero lo más congruente, visto los soportes de los muros, es que fuese una

*Reconstrucción hipotética de la cabecera, según I. Bango (Dibujo: J. M. Tirado)*



bóveda de cañón apuntada sobre fajones. Se trataría de la misma solución que se realizó en la iglesia del monasterio cisterciense de Oseira.

Las escaleras y torres previstas serán cuatro: una en cada una de las intersecciones del crucero con las naves, con acceso desde el transepto (ya nos hemos referido a ellas); y otras dos para flanquear la fachada occidental. Por su ubicación y su función claramente de estabilización del conjunto arquitectónico, se aprecia claramente su dependencia de la catedral de Santiago de Compostela. Mientras que las torres occidentales serían una copia prácticamente exacta de las compostelanas, las del crucero se planearían más sencillas por economía de medios y posiblemente porque tampoco se necesita un mayor volumen de contrarresto. Las torres occidentales, además de constituir un tipo clásico de fachada románica, se sitúan, como en Santiago, de tal manera que todo su muro meridional, al estar en línea con el muro de la iglesia, se ofrece como un potentísimo contrarresto a los empujes longitudinales del templo, muy acusados por la inclinación del terreno. Por otro lado, la estructura de la torre convierte a esta en la más sólida solución para fijarse ella misma y el conjunto de la fábrica: un núcleo central rodeado por los tiros de escalera rectos que siguen paralelos a los muros y abovedados con cañones. En la planta podemos observar perfectamente como el cuerpo inferior de la torre fue ensanchado para luego facilitar la construcción de nuevos pisos: la línea de recrecimiento queda marcada por el quiebro que realizan las saeteras (siglos XVII y XVIII).

#### DEL PROCESO CONSTRUCTIVO IDEAL A LA REALIDAD DE SU MATERIALIZACIÓN. DEL ROMÁNICO AL GÓTICO

Hasta aquí hemos reunido los datos históricos documentados que nos permiten fijar unos mínimos referentes cronológicos sobre la construcción de la catedral. También hemos podido definir el tipo arquitectónico románico del proyecto original. Como final intentaremos ver los cambios que se produjeron durante el proceso constructivo; no todos, sino solo los que sucedieron durante los siglos XII y XIII.

Lo primero que nos llama la atención es que todo el muro perimétrico del edificio, salvo el de cierre occidental, fue pensado y realizado en románico. Incluso los pilares de los intercolumnios fueron contruidos del tipo más puro del románico pleno: los pilares cruciformes. Todas las ventanas del edificio, salvo las que quedaron por hacer en los últimos tramos de la nave central, responden al mismo esquema románico: arquivolta semicircular apeada en un par de columnas. Sin duda durante su realización se produjeron pequeños cambios ornamentales, pero que en nada modifica la idea básica de la ventana. Estas mínimas innovaciones afectaron al tamaño o a la participación de talleres de escultura distintos aportando variaciones de carácter icónico, de calidad de factura, simplemente grosor o perfil de molduras

Si observamos la propuesta de reconstrucción que hemos hecho sobre el conjunto de la parte oriental de la cabecera, contemplamos una construcción muy sólida, indiscutiblemente románica en cada una de sus partes y en su articulación. Los grandes contrafuertes unidos por arcos en su parte superior son un claro recuerdo de los introducidos por el maestro Mateo para fijar la deriva de las naves de Santiago de Compostela. Solo nos llama la atención el orden de las ventanas: mientras que en la catedral compostelana adoptaba dos órdenes de vanos, pues dos eran los pisos que había que iluminar, aquí tan solo es uno. Únicamente la altura de los dos ábsides colaterales del presbiterio obliga a situar la ventana correspondiente a un nivel más alto. Todos los muros se asientan, como es norma en la mayoría de los edificios románicos, sobre tres banquetas escalonadas.

Del exterior de los ábsides tan solo subsiste en la actualidad la parte alta del central. Se introduce aquí el primer tipo de cornisa que caracterizará el edificio durante toda la Edad Media. Se trata de arquillos semicirculares sobre canchillos esculpidos con una ornamentación pobre, muy simplificada, propia de un escultor de limitados recursos, siguiendo en su técnica e iconografía un arte muy divulgado por la Galicia de los dos cuartos centrales del siglo XII. El mismo carácter tradicional tenían las cuatro columnas que arrancando desde podios articulados sobre las citadas banquetas llegaban hasta servir de apoyo a los arquillos. Hoy día han desaparecido, pero sus huecos aún denuncian de manera exacta su presencia. Los cinco espacios enmarcados por estas columnas eran ocupados en su interior por cinco hemicyclos, que comunicarían con el exterior por ventanas del tipo que vemos en el crucero. La cornisa y las ventanas del ábside pertenecen a un mismo taller de escultura, de recursos limitados y más antiguos que los que corresponderán a la fase siguiente de la obra. Los dos ábsides colaterales supongo, siguiendo lo que suele ser normal, contarían tan solo con un par de columnas flanqueando una ventana central. En el tramo recto de estos habría una segunda ventana, de la que todavía subsiste la parte interior. Del exterior de los dos ábsides menores nada conservamos en la actualidad, por las escasas indicaciones que hemos señalado; es muy posible que contasen con un mínimo tramo recto. Y ya dentro de la mera especulación, lo más probable que careciesen de columnas adosadas y la ventana se redujera a una simple saetera.

Los tramos rectos ante el ábside central, concebidos como un volumen único al exterior, nos crean grandes dificultades de interpretación, al menos para mí, pues han sufrido tres acciones constructivas diferentes, la última de ellas producida por una importante destrucción: una primera románica, referida a la parte inferior sin incluir los pilares de acceso que forman parte de la cuadrícula del cimborrio; una segunda, ya gótica, concerniente al cierre con bóvedas de crucería; por último, la tercera suprimiendo partes antiguas semiderruidas, restituyendo el resto e inclusive erigiendo otros elementos acordes con la función y la estética del momento.



*Brazo sur del crucero*



*Rosetón de la cabecera*

El exterior nos muestra la parte superior en la que percibimos como los muros han sido concebidos con una estructura de muros armados: contrafuertes enlazados por arcos, todos ellos reconstruidos. Los paramentos denuncian reaprovechamiento de materiales, entre ellos destaca la basa de una columna de ventana románica, posiblemente de un nivel más bajo. O no fueron pensados vanos para este nivel alto o fueron destruidos cuando los sucesos bélicos del siglo XV, circunstancia que explicaría las huellas evidentes de rehacimiento del muro. La iluminación de este largo presbiterio de tres tramos solo se conseguía por un gran rosetón. De forma bastante arcaísta para el momento y, por otro lado, realizado de mayor diámetro del previsto, pues como se atestigua, tanto por el interior como por el exterior, sus arquivoltas más externas son invasivas sobre la obra románica ya existente.

La cornisa es del mismo tipo de la que acabamos de ver en el hemiciclo central, pero mucho más completa en su decoración: se esculpen con diversos motivos las metopas y se coloca una figura en altorrelieve en el tímpano bajo la cobija curva. Las cobijas llevan además el chaflán con decoración de bolas. Ya no se trata del taller de escultura que había realizado la labor sencilla de la cornisa del ábside, sino que son los escultores importantes de las portadas y de las grandes figuras de la clave del hemiciclo central, el que se relaciona con el arte compostelano coetáneo o casi, pero que sin duda, a mi parecer, no trabajaron nunca en Compostela. Aunque una simple mirada sobre las obras esculpidas nos demuestra que existen manos de diferentes calidades, no hay duda que todas ellas responden a la estética de un mismo obrador. Cosa distinta es lo que sucederá a lo largo de las cornisas del crucero y de los dos tramos de la nave central. Se trata de otro taller, de escasos recursos, que intenta mantener el aire formal de los precedentes, pero el resultado es malo, esquemático y simplificado. La cornisa de la parte meridional del presbiterio ha desaparecido totalmente. La interesantísima cabeza que se conserva aquí, de una enorme expresividad, no pertenece a la

cornisa, sino que fue colocada en este lugar por los restauradores modernos que la encontraron como material de relleno de esta parte del templo. Entre este material también apareció una esbelta cabeza de carnero, con dos agujeros donde debían articularse los cuernos. Pudo pertenecer a la antefija que iría sobre el piñón de la cubierta.

Cuando el edificio estaba perfectamente definido en su conjunto periférico, aunque este no estaba cerrado del todo, y los muros alcanzaban, e incluso llegaban a superar la línea de imposta, se hizo cargo de la obra un arquitecto gótico, cuya misión era cubrir todo el edificio con "modernas" bóvedas de crucería. Para realizar este tipo de bóveda, la teoría del estilo obligaba a disponer un soporte expofeso para el apeo de los arcos cruceros, soporte (columna o codillo) que debía arrancar desde el cimiento. Lo conservado del edificio nos confirma, de manera indudable, que para esta solución lógica tan solo quedaban por hacer los cuatro pilares del tramo central del crucero y los dos respaldos que sirven para entestar los dos intercolumnios en el muro occidental del templo. Viendo en el plano la ubicación de estos soportes góticos, percibimos con exactitud cómo se desarrolló el proceso constructivo.

¿Cómo resolvió el nuevo arquitecto el apeo de los arcos cruceros en donde no había una columna como las que realizó en los lugares que acabamos de indicar? Utilizó un sistema propio de la arquitectura romana que el protogótico francés empezó a experimentar muy pronto: un elemento sobresaliente de la vertical del muro servía de apoyo al crucero, la parte entera de este elemento tenía que soportar un peso suficiente para aguantar la carga del crucero. Su aparición en la fábrica se aprecia claramente si observamos los dos tramos rectos de los ábsides colaterales. El pilar que comparte con el tramo recto del presbiterio tiene un codillo para apeo del arco doblado, es un soporte típicamente románico. En principio debía servir de apoyo al arco doblado, pero como también debe apoyar el arco crucero, el constructor realiza un



Detalle del tramo recto de la capilla mayor y del brazo norte del crucero (foto: I. Bango)

Reconstrucción hipotética del lado norte, según I. Bango (Dibujo: J. M. Tirado)



apaño para encajar lo más disimuladamente posible los dos. Por el contrario en el otro extremo ya no hay problemas en el apeo de ambos elementos, pues se trata de uno de los pilares góticos del crucero que, como es lógico, cuenta con todos y cada uno de los elementos de soporte. Pero si observamos los

otros extremos, los que están en el muro externo de la capilla comprobamos que allí se dispusieron pequeñas consolas.

Estas ménsulas/consolas (*cul-de-lampe*, en su sentido más genérico *culot*) no fueron creadas, ni siquiera previstas, por el arquitecto románico que realizó el proyecto y que seguramen-

te siguió el control de la edificación durante la parte estrictamente románica. La ménsula se coloca en la esquina junto al capitel del perpiaño o fajón. Cuando el capitel corresponde a una columna que define dos tramos seguidos, se coloca una ménsula a cada lado. Seguramente esta es la solución más característica de la catedral auriense. Se empiezan a colocar las ménsulas con las primeras bóvedas de crucería, las de los ábsides colaterales, y se seguirá por todas las que se construyen en los muros perimetrales. En alguna de las primeras obras diseñadas por el arquitecto todavía manifiesta el apego que tiene por el criterio teórico del orden gótico: todo elemento sobrevolado debe apearse hasta el suelo generalmente en una columna. Así podemos verlo en alguna de las consolas del crucero, que todavía mantienen un pequeño fuste que evoca reducidamente el orden columnario que está sustituyendo. Su iconografía es muy rica (vegetales, animales fabulosos o simplemente historiadas), incluso alcanzan un cierto desarrollo superando la propia cesta, pero finalmente la mayoría quedarán reducidas a ménsulas que representan un simple capitel vegetal de hojas muy sumarias y pegadas a la cesta. Las primeras, las más complejas y decoradas, deben pertenecer al taller que realizó las grandes portadas y el altar consagrado en 1188, aunque el arquitecto y el taller de escultura llevara por entonces tiempo trabajando. Sobre este tipo de ménsula/*cul-de-lampe* se ha especulado mucho, especialmente queriendo atribuir su difusión por la arquitectura europea a las construcciones de los cistercienses. En nuestro caso han sido muchos los que han señalado su relación directa con la iglesia del monasterio de Oseira. En realidad este monasterio cisterciense no hace más que mostrar un uso incongruente de las mismas. No sucede lo mismo en la catedral auriense donde su uso es racional y absolutamente consecuente con cada uno de los problemas constructivos que debe resolver. Desde mi punto de vista, con esto, además de otros aspectos, nuestro arquitecto demuestra no haber trabajado en la catedral compostelana. Introduce un sistema característico del primer gótico francés, que tuvo su origen en experiencias iniciadas a partir de 1130. Ourense será posiblemente la primera manifestación del recurso en España, o al menos por tierras de Galicia y León, por donde se puede seguir perfectamente su reflejo. Si Torres Balbás y sus seguidores sitúan este tipo de soporte, comparándolo con el de la catedral de Tui, entre 1218 y 1239, yo considero que habría que adelantar su cronología al menos treinta años con respecto a la más temprana señalada por ellos.

Si contemplamos la fachada septentrional actual de la catedral nos sería muy difícil hacernos no solo una idea de su estado original, sino comprender el proceso constructivo del conjunto tal como venimos comentando. Para la descripción y análisis que vamos a realizar sobre la misma nos valdremos del dibujo que hemos realizado mostrando su aspecto según podría estar en la fecha que el cronicón del Tudense da por terminada la obra.

Lo primero que nos llama la atención es el prolongado y fuerte desnivel del terreno, lo que obliga a una importante

infraestructura que permita mantener el nivel de la planta en la horizontal correspondiente a la cabecera. A partir del crucero, esta infraestructura empieza a alcanzar la altura suficiente para que el espacio se pueda convertir en una verdadera cripta. En un caso conocemos que se trataba de una cripta funeraria. La documentación de la catedral nos informa que don Lorenzo, a su muerte, fue enterrado en la cripta junto a la puerta de la capilla de San Juan: *Laurentius Episcopus iacet in grotta iuxta portam, que itur ad Ecclesiam Sancti Iohannis* (Libro de Dotaciones de la Catedral). Posiblemente estos espacios abovedados bajo la nave facilitaron la construcción de una cripta sepulcral para los primeros obispos. Conviene recordar a este respecto que todavía en el siglo xv el espacio de la nave de San Juan estaba destinado a enterramiento episcopal. La existencia de esta cripta no impidió que en su momento se erigiesen monumentos funerarios episcopales en capillas y naves con el fin de que sirviesen de memoria visual a los fieles. Baste recordar aquí, como ejemplo paradigmático y absolutamente constatado, lo que ocurre con el mismo don Lorenzo.

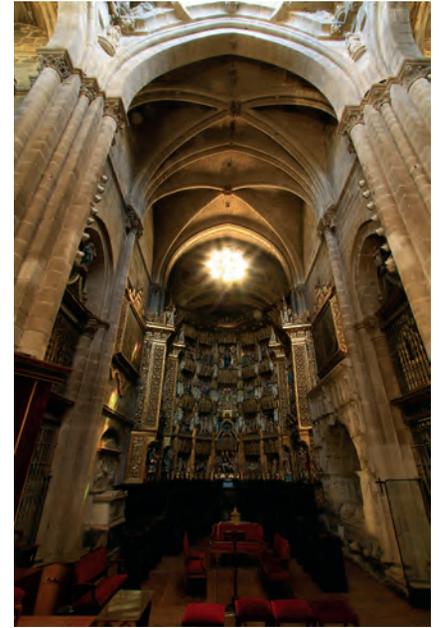
Estos abovedamientos se hicieron más amplios y altos, su espacio superó la fachada occidental, pues también sirvieron de base al atrio que estaba ante esta. Los exteriores se destinaban a tiendas que eran alquiladas por el cabildo, al menos así se documenta desde el siglo xv.

La fachada del crucero sufrió gravísimos destrozos durante los conflictos de 1471. Aunque en su inmediata reconstrucción se mantuvo en gran parte el esquema original, algunas piezas fueron mutiladas, otras cambiadas de sitio y, sobre todo, reconstruido en un estilo propio de 1500. Los laterales formados por poderosos contrafuertes acodillados dispusieron en la parte superior de los ángulos capiteles/consola que sirviesen de apoyo a unos cubiletes. La solución de estos cubiletes coronados por tejados cónicos era característica del Poitou, pero aquí no parece que tuvieran esa función. Son muy parecidos a los que ocupan igual lugar en los brazos del crucero de Santiago; sin embargo en principio dudo que la función fuese la misma. En Compostela estos cubiletes permitían el acceso desde el piso de la tribuna a la cubierta. En Ourense debieron ser concebidos como pequeños cubos defensivos abiertos; durante los citados conflictos quedaron tan mal parados que fue necesario reconstruirlos. El centro de la fachada lo ocupa un cuerpo saliente de forma rectangular coronado por una cornisa de arquillos. La gran arcada tiene demasiadas actuaciones remodeladoras del siglo xvi. La puerta en sí mismo también ha sufrido restauraciones. La columna del ángel tendría su par con la imagen de la Virgen, formando una anunciación. En origen, es posible que en el lugar donde se hizo el gran rosetón existiese uno más pequeño y simple enmarcado por un vano de arco semicircular baquetoneado. He propuesto dibujarlo tomando como modelo el que todavía se conserva en la fachada meridional.

Desde el crucero avanza la fachada de la nave meridional, apenas visible por las obras góticas y modernas. La organización ya la hemos contemplado en el crucero; una suce-



Capiteles con ménsulas/consolas

*Interior**Interior de la capilla mayor**Arcos formeros**Interior del crucero*

sión de arcadas cobijando una ventana cada una. Disposición y forma de la primera ventana en imprecisiones y tamaño, así como los cambios de perfil y anchura en las arcadas 7 y 8, denuncian pequeñas modificaciones del proyecto y falta de previsión en la ubicación de la torre. De lo conservado de toda esta fachada lo más importantes es la desaparición de la cornisa. El último tramo está condicionado por la torre, no tanto por las ampliaciones modernas, tal como ya hemos indicado, sino por la original. Para esta torre terminada por don Lorenzo se hizo una campana que llevaba la siguiente inscripción según consta en la visita de Ramírez de Haro del año 1539: "Una campana grande con una cruz con sus letreros que debajo dice: Esta campana se hizo en la era de 1219 años". Aunque conocemos bien la torre por el interior, sus fachadas externas nos son absolutamente desconocidas. Hemos realizado en la reconstrucción una evocación de la de Compostela tanto en lo que llamaríamos el gran zócalo

—la saetera representada es correcta pues se atestigua desde el interior— y un cuerpo de esbeltas arcos sobre columnas. El nivel superior lo hemos resuelto con dos grandes vanos, se supone por fachada, para constituir el cuerpo de campanas.

De la nave central solo se llegaron a hacer los dos primeros tramos, mientras que el resto tuvo una cubierta de madera que era una continuación del tejado de las colaterales. Razón por la que nuestro dibujo se aparta radicalmente del que habitualmente se reproduce, es decir la nave central acusada en altura sobre las colaterales con su propia cubierta, pero con un sistema de contrarrestos muy característicos de la arquitectura de fines del xv y, especialmente, durante el siglo xvi.

Al atrio que había ante la fachada occidental se accedía por escaleras que arrancaban desde el lateral de la torre.

## *La escultura románica en la catedral de Ourense: de la creatividad experimental a la interpretación anacrónica*

*Pero yà fuesse astucia rabiosa del comun enemigo, ya fuesse permission, ù ordenacion del Cielo, para hazer mas plausible, y admirable la translacion de Eufemia, y sus Compañeros Santos, sobrevino vn accidente, que diò mucho que temer, y turbò la Procession. Como la Feligresia de Manin està en la raya del Arçobispado de Braga, parte de la antigua Galicia, y que yà pertenecia al Reyno de Portugal, no se pudo ocultar à los vecinos Portugueses Gallegos lo que obraba nuestro Obispo, para trasladar à Ourense los Cuerpos de los Santos Martyres, y assi viniendo muchos Plebeyos, y Fidalgos al punto de formar la Procession, con armas, y con palos, quisieron impedir, si bien antes usaron del prudente consejo de dâr la noticia al Arçobispo de Braga, que se puso luego en camino. Los Cavalleros, y Labradores de este Obispado, y Provincia, viendo à los Portugueses en armas, acudieron al punto à la defensa y como esta era justa, dispuso Dios, que en coyuntura tan fatal, y peligrosa, llegò el Arçobispo de Braga, que junto con el Obispo de Ourense, el respeto, y la prudencia de ambos, contuvo, y sossegò las dos facciones.*

MUÑOZ DE LA CUEVA, 1727, p. 129

EL RELATO DE LA INVENCION y la traslacion del cuerpo de santa Eufemia desde la iglesia de San Salvador de Manín a la catedral orensana incluido en el *Oficio de vísperas* de la santa que el historiador orensano Muñoz de la Cueva atribuye a su antepasado en la sede Pedro Seguín (1157-1169) da cuenta de las tensiones entre gallegos y portugueses que la independencia del reino vecino debió despertar y al tiempo presenta una idílica conformidad entre el prelado orensano y el bracarense. La realidad debió de ser muy distinta, porque esas tensiones llevaron aparejadas medidas de defensa por parte del reino de León, de modo que los monarcas Fernando II (1157-1188) y Alfonso IX (1188-1230) dotaron generosamente a las sedes orensana y tudense para asegurar la lealtad del clero a la corona, frente a las presiones del recién estrenado reino portugués. Esta política tuvo importantes consecuencias artísticas. En efecto, en la segunda mitad del siglo XII en Tui y Ourense se levantarán nuevas catedrales, que se desplazarán de lugar en ambas ciudades y estrenarán nuevas dedicaciones. En Ourense, a la antigua iglesia de Santa María Madre habría de sustituir la nueva dedicada a San Martín. Es al mismo Pedro Seguín, autor del *Oficio de Vísperas de Santa Eufemia*, un prelado de origen poitevino, a quien se viene atribuyendo la promoción de la nueva obra, pero el alcance de esta campaña habría de limitarse al diseño general de la planta —deudora del modelo cisterciense de Oseira—, el alzado del ábside principal —de singular esquema polilobulado— y la parte oriental del alzado de las capillas laterales, con una articulación mural al exterior para la que se han señalado modelos poitevinos. Es lógico, por lo tanto, suponer que el obispo convocó a artífices de su tierra para levantar la nueva catedral. La relación que mantuvo con su lugar de origen se reconoce también en su política devocional: engalanó su iglesia con reliquias de san Marcial, san Esteban y santa Valeria, los santos patronos de la ciudad de Limoges, que

colocó en tres relicarios de factura lemovicense, encontrados hace unos años ocultos bajo un retablo barroco. Si el culto a santa Valeria fue un fenómeno casi exclusivamente local en el Poitou, san Marcial, en cambio, al que se suponía haber sido el copero en la Última Cena, proporcionaba un estatuto casi apostólico a la sede y, al tiempo, la engarzaba en las grandes rutas de peregrinación jacobea.

Don Pedro acompañó esta política devocional de largo alcance con otra de mero carácter local: la ya mencionada invención y traslación de las reliquias de santa Eufemia. La milagrosa invención del cuerpo de la santa podría guardar relación con el antiguo culto que conoció por aquellas tierras, como demuestran las intitulaciones de la iglesia de San Salvador y Santa Eufemia de Ambía (Baños de Molgas, Ourense) que conserva todavía importantes restos de la fábrica del siglo X y Santa Eufemia de Manín (Lobios, Ourense), e, incluso, el topónimo “serra de Santa Eufemia” en la zona portuguesa de la Serra do Jeres.

Muerto el obispo francés, tras la breve prelatura de don Adán (1169-1173) accedió a la silla episcopal don Alfonso (1174-1213) quien habría de ser todavía más ambicioso en la promoción de la catedral. Durante su episcopado se amplió la cabecera, se construyeron los brazos del crucero y la nave del templo y ya en 1188, el mismo año en que se colocaban en Santiago los dinteles del Pórtico de la Gloria, se consagraba la nueva fábrica, aunque por entonces esta no debía de estar muy avanzada. Para la ceremonia el prelado se proveyó con un buen número de reliquias de san Martín de Tours, a quien se dedicó la nueva iglesia, lanzando un órdago, así, a la poderosa catedral portuguesa de San Martín de Braga que, desde siglos, se vanagloriaba de custodiar los restos de otro san Martín, san Martiño de Dume, cuya personalidad se confundía, en ocasiones, con la del turonense. Las reliquias se albergaron en una gran arca de esmaltes lemovicenses con

cuyas dimensiones se pretendía hacer visible la presencia del cuerpo santo y no de unos pequeños restos. Su factura e iconografía se acompañaban con las preciadas arquetas que su predecesor había encargado y con su política relacionada con la peregrinación jacobea. Teniendo en cuenta este conjunto y el tenante del altar consagrado en 1188 que todavía se conserva, decorado con una figura que, con su actitud expresa la función para la que había sido concebido, cabe imaginar la riqueza decorativa de la capilla mayor a finales del siglo XII. No es descabellado pensar que la arqueta de san Martín se viese acompañada por las más pequeñas de los santos patronos de Limoges, ya que se reconoce una suerte de intervisualidad entre ellas. En el sepulcro de san Martín, en el que el propio obispo Alfonso se hizo figurar, al santo turonense acompañan san Marcial y Santiago, de modo que la imaginería de este frontal estrechaba y ampliaba los lazos con la peregrinación jacobea, apoderándose físicamente de los santos cuerpos alojados en dos de las ciudades de origen de dos de las principales rutas y, simbólicamente, de su destino. Pero don Alfonso no solo celebró a san Marcial, san Martín

Tenante de altar



y Santiago, sino también a otros cuerpos que descansaban en el camino en su paso por el territorio castellano-leonés, los de los santos Facundo y Primitivo, a los que dedicó el ábside norte de la catedral cuyo altar fue dotado con un buen puñado de sus reliquias. Esta elección no fue fruto del azar. Don Alfonso, antes de acceder a la sede orensana, había sido monje en Sahagún y nunca rompió los lazos con su abadía, pues ya como obispo y acompañado por los preladados de León y Astorga asistió a la consagración de la capilla de San Benito, como demuestra una inscripción conmemorativa que todavía se conserva en el monasterio leonés.

Al igual que había hecho don Pedro Seguí, don Alfonso no descuidó la promoción de los santos locales, continuando la labor de su antecesor relacionada con santa Eufemia. Si damos crédito a Muñoz de la Cueva habría traducido del griego la *Passio Euphemiae* y redactado de su mano unos *Miracula Sanctae Euphemiae* en los que describía la traslación definitiva de su sepulcro de la vieja fábrica de Santa María Madre a la nueva dedicada a San Martín, y los milagros obrados en su destino final donde fue colocado sobre columnas, como se deduce del texto de uno de los milagros que relata cómo una mujer que había enloquecido tras perder a su marido y a sus hijos se curó tras abrazarse a una de ellas. La elevación del sepulcro de la mártir de Calcedonia y la construcción hagiográfica en torno a su figura puede entenderse como una respuesta a las empresas que se estaban llevando a cabo por esas fechas en el vecino monasterio de Celanova para revitalizar el culto a san Rosendo, su fundador. En 1171 la comunidad había obtenido una Bula del cardenal Jacinto que sancionaba la santidad del monje y, por entonces, se llevó a cabo el traslado de su sepulcro al interior de la iglesia donde también fue alzado sobre columnas como se recoge en el *Liber de vita et virtutibus sanctissimi Rudesindi Episcopi*, escrito por el monje Ordoño de Celanova, en torno a 1172. Con esta jugada, entonces, la sede orensana lograba vencer a sus rivales de dentro y fuera de casa: al poder del gran monasterio benedictino y a las reivindicaciones portuguesas sobre el cuerpo de la santa. De la rápida popularidad que alcanzó su culto da cuenta el hecho de que en un documento del archivo, fechado en 1193, se aluda a la catedral con la doble intitulación de San Martín y Santa Eufemia.

Por entonces debían de estar bastante avanzadas las obras de la segunda campaña constructiva que contemplaba la ampliación de la catedral a partir de los planes más modestos de su predecesor y su enriquecimiento con un programa escultórico mucho más ambicioso. La política devocional de don Alfonso, su formación monástica, su estrecha relación con el rey Alfonso IX y con la sede compostelana, donde hubo de conocer la monumental empresa que se estaba llevando a cabo en el cierre occidental, son factores que contribuyen a entender la estética que rige la experimentación en la creación de discursos simbólicos que imbrican los elementos arquitectónicos y la figuración. Los trabajos escultóricos debieron comenzarse por la portada norte del crucero para

proseguir después en el brazo sur. Aunque la portada norte se encuentre muy alterada, en ella se combinan esquemas con estatuas-columna, que evocan las soluciones compostelanas, con otros propios de los nuevos talleres, que habían asimilado experiencias propias del primer gótico francés, y que trabajarán en el interior de la iglesia y en la portada sur, formados por artistas singulares que despliegan un talento creativo que permite reconocer "acentos" específicamente orensanos.

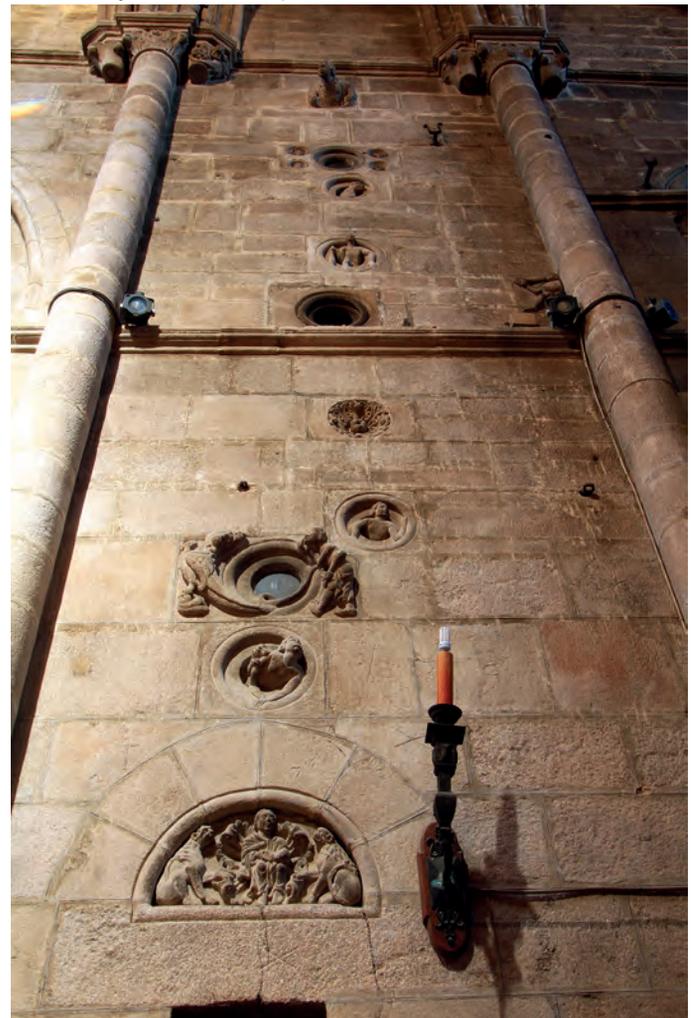
Una de sus obras más singulares se encuentra en el programa de la fachada de la torre que se abre al crucero norte. Desde una puerta cuyo dintel representa a Daniel en la fosa de los leones, ascienden relieves asociados a óculos reales o figurados que pretenden mostrar las consecuencias de un grave enfrentamiento entre monstruos y seres humanos que tiene lugar en el interior de la escalera de caracol de la torre, rematado el conjunto con una figura que alcanza la ansiada meta dirigiendo su mirada hacia las bóvedas –celestes– de la iglesia. Si en el cierre occidental compostelano los discursos escatológicos que solían disponerse en soportes bidimensionales –típanos, jambas y arquivoltas– adquirirían una dimen-

sión tridimensional en un espacio alojado en un pórtico y relacionado con una cripta y una tribuna, en Ourense otros discursos visionarios habitualmente limitados al territorio del folio adquirirían definición escultórica en un escenario tridimensional. Como es sabido, en algunos manuscritos de la *Regla de San Benito* –benedictinos o cistercienses– el tema de la escalera de la humildad que simbolizaba la elevación espiritual de los monjes se iluminaba sobre el pergamino con la imagen de las gradas que habría de subir el monje resistiendo los agresivos ataques de seres diabólicos. En Ourense, en cambio, el conflicto se desarrolla supuestamente en el interior de la escalera de caracol de una torre, y solo podemos percibirlo, por medio de una metonimia, a través de los óculos reales o figurados que serpentean sobre la superficie del muro. Pero hay más: la escalera figurada orensana viene a arrojar nueva luz sobre las tradiciones que confluyen en el motivo de la escalera celeste, que han pasado desapercibidas entre los que han dedicado su atención al tema. Según el cronista de la sede del siglo XVIII, el obispo don Alfonso, además de ocupar su pluma en celebrar a la santa orensana, realizó una copia de

Portada norte



Relieves de la fachada de la torre que se abre en el brazo norte del crucero





Portada de la torre. Daniel en el foso de los leones

la *Vida de San Antonio*, en la que también aparecía el motivo del ascenso de la escalera dificultado por diversos energúmenos, de modo que es posible relacionar el programa orensano con el interés del obispo en la idea monástica de ascenso/ascesis espiritual. De hecho, los relieves podían ser vistos desde el ábside principal, donde los canónigos se reunían diariamente para la recitación de los oficios, y podrían equiparar la torre norte del crucero con la "montaña interior" a donde el santo eremita se complacía en retirarse.

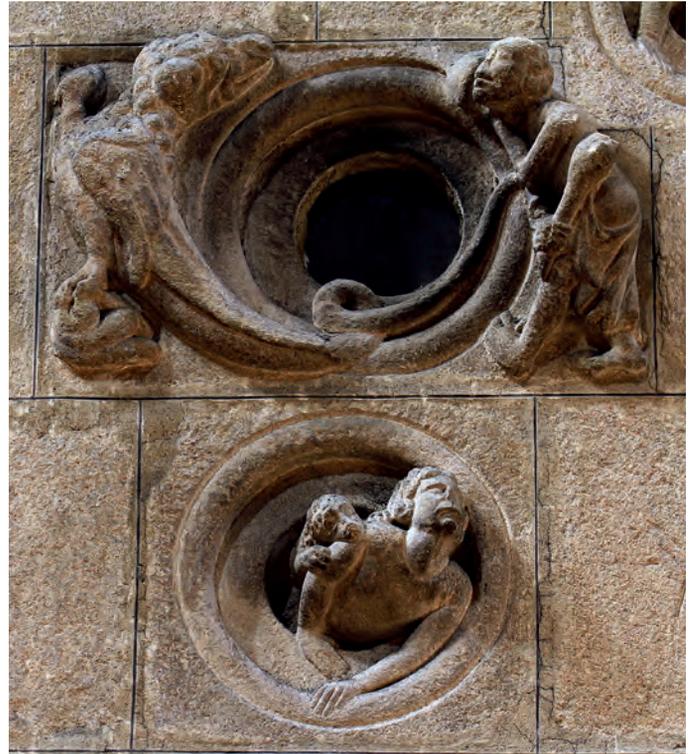
Pero el obispo Alfonso pudo utilizar una tradición claramente monástica —la de la escalera al cielo— para proporcionar también un escenario figurativo especialmente adecuado para las experiencias que tenían lugar en torno al sepulcro de la mártir Eufemia, generando una suerte de intervisualidad/intertextualidad entre los relieves y los relatos de su martirio y de los milagros obrados en torno a su monumento funerario, relatos, ambos, en los que parecen haberse tomado prestados pasajes de la vida de san Antonio. Por lo tanto, la audiencia esperada para la turbulenta escalera al cielo de la catedral de Ourense no habría de estar compuesta exclusivamente por canónigos, sino también por los peregrinos locales que visitasen la milagrosa tumba.

La mayoría de los prodigios que, según el obispo Alfonso, la santa obró en su sepulcro se refieren a la curación de

endemoniados. Podría decirse que el santuario orensano se había convertido, hacia 1200, en una suerte de "o Corpiño" de la época. Dos de ellos resultan singularmente espectaculares. Uno relata cómo cuando la santa expulsó a un demonio de una mujer poseída una nube de humo salió de su boca, oscureciendo la catedral y desatando un viento que rompió cornisas, destrozó altares y tras recorrer toda la iglesia salió por la puerta sur e hizo trizas las mesas del mercado. Otro describe un exorcismo completo que se llevó a cabo ante la tumba de la santa, incluyendo un diálogo entre el canónigo que lo ofició y Satán. En torno a 1200 el diablo andaba suelto por el transepto de la catedral de Ourense, donde se sucedían milagrosas curaciones de endemoniados y exorcismos, y la lucha contra los seres diabólicos que se representaba en el muro externo de la torre proporcionaba una escenografía más que adecuada para este tipo de experiencias. Es más, la idea de que los demonios se colaban en la iglesia consagrada y exorcizada a través de la escalera de caracol de la torre estaba profundamente enraizada en el reino leonés de finales del siglo XII y comienzos del XIII. Un milagro consignado por Lucas de Tui en sus *Miracula Beati Isidori* da fe de ello: el canónigo leonés relata cómo cuando la reina Teresa de Portugal, esposa de Fernando II, murió en 1170 y fue enterrada en el conocido como "panteón" de San Isidoro de León, los demo-

nios descendieron por la escalera de caracol de la torre para recoger su alma que habría de ser condenada al infierno, aunque, en última instancia, fue salvada gracias a la intervención del santo prelado sevillano. Otro tipo de intertextualidad asocia el programa de la torre con ciertos pasajes de la *Passio Euphemiae*. Como Daniel, que presidía el tímpano de la puerta, Eufemia fue encerrada en una cueva de leones, y los animales, lejos de atacarla, se rindieron a sus pies; y si los relieves de los óculos figurados de la torre evocan una escalera al cielo, la santa experimentó también una milagrosa ascensión en la que se encuentra de nuevo una "Historia de una Escalera": cuando Pisco, el juez pagano, la condenó a ser quemada en una rueda de fuego, fue milagrosamente elevada en el aire, y todos los intentos de los sayones para alcanzarla resultaron inútiles, un episodio representado, por cierto, en el arca a la que fueron trasladadas sus reliquias en el siglo XVI que se conserva en el museo de la catedral.

El sorprendente conjunto de la torre pone de relieve la fascinación que los artistas que lo labraron sintieron por la relación entre vano y figuración, un rasgo que no debe sorprender dado el éxito de que gozaron las vidrieras figuradas y los rosetones en la segunda mitad del siglo XII, que pudieron estimular la imaginación de los arquitectos/escultores. Estos



Fachada de la torre que se abre en el brazo norte del crucero. Detalle de los relieves

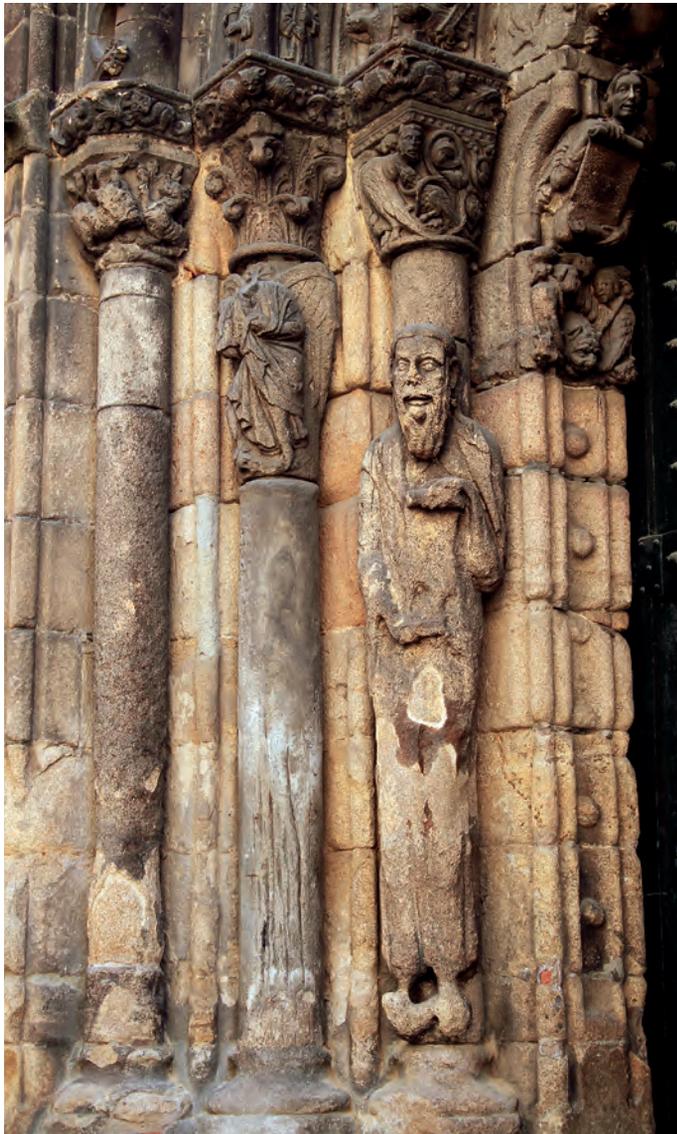
Portada norte. Arquivoltas



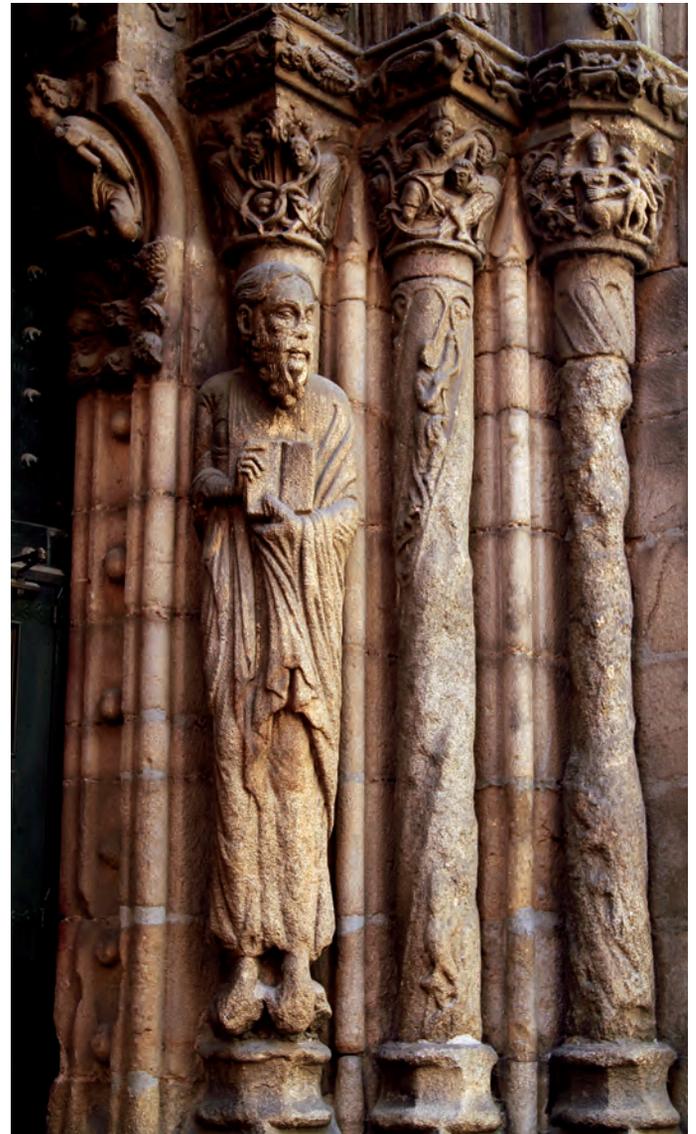
mismos artistas se ocuparon también de las portadas del cruceiro. Ambas carecen de tímpano y se resuelven con sendas series de arquivoltas cuya rosca interna presenta un remate polilobulado que parece inspirado en marcos de rosetones, de modo que, al igual que en Étampes, Soissons o Braine, se experimenta, de un modo creativo, con la relación entre la figuración y los elementos arquitectónicos. Aunque, como se ha indicado, la portada norte fue muy intervenida en el siglo XV, conserva –algunas cambiadas de emplazamiento– muchas de las piezas originales, que permiten afirmar, sin lugar a dudas, su parentesco con las soluciones del complejo occidental de la catedral compostelana. A pesar de que el ángel de una Anunciación ha sido empotrado de un modo forzado en uno de los fustes de las columnas del derrame izquierdo, tanto las estatuas-columna como los fustes helicoidales que las acompañan evocan soluciones compostelanas, así como el programa iconográfico que puede ser reconstruido, en buena

media, pues aunque los escultores góticos la “actualizaron” con fórmulas propias de su época se mantuvieron fieles al discurso original. Si el profeta y el apóstol del derrame, obras de finales del siglo XII de un taller borgoñón, uno de los que intervinieron en las empresas santiaguesas, resumen la relación tipológica entre la Antigua y la Nueva Ley que allí se encarnaba en la serie estatuaria del Pórtico de la Gloria, las versiones “góticas” de la iconografía de las arquivoltas permiten señalar también paralelos con el mismo conjunto, aunque en este caso resumieron en un único plano la composición tridimensional compostelana engarzando “citas” que podían resumir su mismo discurso: la clave original estaba ocupada por un Cristo mostrando sus llagas –una versión en miniatura del que preside la portada central del Pórtico de la Gloria– mientras que en las arquivoltas, como en la portada exterior compostelana, sendos ángeles astróforos sostenían el sol y la luna. La portada norte de la catedral orensana, por lo tanto,

*Portada norte. Jambas del lado izquierdo*



*Portada norte. Jambas del lado derecho*





Portada sur. Arquivoltas

podría calificarse de "regesta" del cierre occidental compostelano. Décadas después, como se verá, Ourense volvería a dialogar con Compostela a los pies de su catedral.

De muy otro tenor es el discurso visual del acceso sur de la catedral de Ourense, que se presenta estrechamente deudor de un imaginario relacionado con la ilustración del Salterio, más en concreto, con fórmulas procedentes de Salterios de origen anglosajón. Las dos escenas narrativas que se despliegan en la rosca interna, la lucha de David con el león y el oso y la disputa de Salomón y la Reina de Saba, en la que interviene un rústico y tramposo Marcolfo, son imágenes que suelen ilustrar el primero de los salmos, el que da comienzo con las palabras *Beatus vir qui non habiit in consilio impiorum*, y el salmo 14 *–Dixit stultus in corde suo–* encarnando, en este caso, al *stultus*, al tonto, el Marcolfo que en Ourense presenta una caracterización especialmente *buffa*: aparece como un enano negroide con unos atributos sexuales descomunales. La portada combina un discurso pastoral y otro de corte eclesiológico, más abstracto. En el diálogo de Salomón con la Reina de Saba, formulado en términos de *disputatio* escolástica, los canónigos reconocerían en el monarca bíblico la encarnación del Conocimiento Divino, cuya formulación

figurativa se volvía progresivamente más espiritual desde la arquivolta interna hasta la externa. Si la intermedia muestra doce personajes imberbes desplegando sus cartelas y discutiendo, en el sentido medieval del término, en un entorno paradisiáco, un Cristo-Logos, hoy bastante mutilado, ocupa la clave de la rosca externa, de modo que, a través de la progresión de las arquivoltas, podía distinguirse el origen divino del Conocimiento, su transmisión a través de unos apóstoles en la Gloria –representados como jóvenes resucitados– y, por último, su prefiguración veterotestamentaria en la pareja de Salomón y la Reina de Saba, en la rosca interna de la arquivolta menor, para rematar el discurso con la contrafigura del ignorante, tramposo, intrigante y rústico, que es Marcolfo. Los canónigos que transitaban por esta puerta –no hay que olvidar que el viejo cementerio se situaba al lado suroriental de la catedral– entenderían la sutileza con que los escultores supieron expresar la transmisión del Conocimiento Divino: pertenecientes a un medio que debía de estar familiarizado con la primera escolástica reconocerían los gestos, los prototipos y, cómo no, a la contrafigura de este esquema jerárquico. Otra hubo de ser la respuesta ante esta portada de los laicos que frecuentaban el mercado que



Portada sur. Detalle de la arquivolta interna con la figura de Marcolfo

se extendía ante ella. En la lucha de David contra las alimañas encontrarían un mensaje, en clave pastoril, de la labor protectora de la iglesia. Dirigirían después su mirada hacia la pareja regia que asociarían con el monarca Alfonso IX y su esposa Berenguela, para encontrar, por último, semiescondido, al "Príapo gallego" y estallar a carcajadas porque la imagen formaría parte también de sus propias tradiciones satíricas de carácter oral.

Frente a la época de esplendor de la sede bajo el episcopado del obispo Alfonso II caracterizada por la actuación de escultores especialmente creativos y por programas iconográficos de fuerte carácter librario, la campaña final de la construcción de la catedral, que incluyó su remate occidental fechado por Serafín Moralejo entre 1230 y 1245, se erige como un indicio de la decadencia que conoció la sede durante el reinado de Fernando III (1230-1254), cuando el apoyo que había recibido de la corona leonesa independiente, rota en 1230, se perdió.

Si, como he señalado, en la portada norte de la catedral se resumía hasta el extremo el discurso desplegado en el cierre occidental compostelano, en el hastial occidental orensano, concebido como un pórtico con una contrafa-

Pórtico del Paraíso



chada en la que se disponían también esculturas y con una fachada exterior, la relación es mucho más estrecha, pero, como ya advirtiera Serafín Moralejo, no debe ser entendida como una "copia" del prestigioso modelo sino en términos de "ejecución" –como se ejecuta una partitura musical–, aunque la calidad de los intérpretes sea realmente mediocre. Es más, profundamente alterada en los siglos XVI, XVIII y XIX, la empresa quedó inconclusa en época medieval, cuando debió de permanecer cubierta con una techumbre provisional de madera. Originalmente, la luz central de la portada no llegó a contar con parteluz ni con tímpano y los de las laterales son el resultado de reformas posteriores derivadas en parte de los problemas tectónicos del edificio. También fue en época moderna cuando se animó la escultura con los vivos colores que pueden verse hoy día. Las recientes investigaciones llevadas a cabo en el proceso de restauración han demostrado que la policromía más antigua data del siglo XVIII y fue retocada en el siglo XIX. Ello obliga a revisar, al menos, la iconografía de la serie estatuaria, donde se concentran las inscripciones identificativas. Recientemente se han realizado dignos intentos al respecto y se han publicado trabajos redundantes y totalmente faltos de rigor, pero las inscripciones barrocas continúan llevando a error, como sucede, por ejemplo, cuando se insiste en identificar como Isaías al personaje de larga barba que sostiene dos tablas –las de la Ley– y el bastón con que guió al pueblo de Israel hacia la tierra prometida en el intradós izquierdo de la portada central, cuando no puede ser otro que Moisés. Es posible, entonces, que las discrepancias con el programa compostelano pudiesen haber sido menores de lo contemplado tradicionalmente. Sea como fuere, la intención que parece latir bajo esta "cita" deliberada puede engarzarse con las políticas de los obispos anteriores desarrolladas para incluir a Ourense en el ámbito de la peregrinación jacobea: Pedro Seguí había convertido Ourense en un enclave lemovicense, don Alfonso había invertido sus esfuerzos en reclamar su trocito de Tours, había atraído a la población local a venerar a san Martín y a los santos Facundo y Primitivo, también asociados a la peregrinación jacobea y ya había dialogado con la escultura de la catedral compostelana en la portada norte de la catedral. Don Lorenzo, en cambio, no se rindió ante el poder compostelano. El recurso a la cita podría entenderse tanto como una suerte de emulación como de suplantación de las funciones del modelo que servía de referencia: quien no pudiese alcanzar el perdón en Santiago, en el Pórtico de la Gloria, podría hacerlo en Ourense en el Pórtico del Paraíso.

Texto: RSA - Fotos: JNG

### Bibliografía

BANGO TORVISO, I. G., 1987; BANGO TORVISO, I. G., 1990; BANGO TORVISO, I. G., 1997/98-1999; BANGO TORVISO, I. G., 2012; CAHN,



*Pórtico del Paraíso. Profetas de la portada central, con la figura de Isaías que en origen representaba a Moisés*

W., 1989; CAHN, W., 1994; CARRERO SANTAMARÍA, E., 2000; CARRERO SANTAMARÍA, E., 2002; CARRERO SANTAMARÍA, E., 2005a; CARRERO SANTAMARÍA, E., 2005b; CASAL CHICO, C., 2014a; CASAL CHICO, C., 2014b; CASTRO, M. y MARTÍNEZ SUEIRO, M., 1923; CONDE CID, N., 2012; COURTILLÉ, A., 1991; DÍAZ Y DÍAZ, M. C. *et alii*, 1990, pp. 51-54 y 85-105; DURO PEÑA, E., 1973; FERNÁNDEZ CASAL, M. A., 1995; FLETCHER, R. A., 1978, pp. 49 y 77; FLÓREZ, E., 1789; GONZÁLEZ DÁVILA, G., 1650; GUIANCE, A., 1998, pp. 338-339; HAHN, C., 1999; HECK, C., 1997; HERRÁEZ ORTEGA, M. V. *et alii*, 2000, p. 112, n. 72; LÓPEZ ARIAS, V., 2014; LEIRÓS FERNÁNDEZ, E., 1936-1938; MORALEJO ÁLVAREZ, S., 1975; MORALEJO ÁLVAREZ, S., 1981a; MORALEJO ÁLVAREZ, S., 1981b; MORALEJO ÁLVAREZ, S., 1986; MORALEJO ÁLVAREZ, S., 2004, pp. 15-18; MUÑOZ DE LA CUEVA, J., 1727, pp. 129, 136-138, 149, 248-249; NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M., 2008; PÉREZ RODRÍGUEZ, F. J., 2002; PITA ANDRADE, J. M., 1954; PITA ANDRADE, J. M., 1988; SÁNCHEZ AMEJEIRAS, R., 2001; SÁNCHEZ AMEJEIRAS, R., 2007; SÁNCHEZ AMEJEIRAS, R., 2008; SÁNCHEZ AMEJEIRAS, R., 2012, pp. 214-220; SÁNCHEZ ARTEAGA, M., 1916; SICART JIMÉNEZ, A., 1983; TORRES BALBÁS, L., 1952; VALLE PÉREZ, J. C., 1982; VALLE PÉREZ, J. C., 1984; VALLE PÉREZ, J. C., 1993; VÁZQUEZ CASTRO, J., 1994-1995; VILLANUEVA ABELAIRAS, C., 2012.

## Museo catedralicio

LA CATEDRAL DE OURENSE poseía un conjunto de piezas valiosas en la sacristía, sala capitular, capilla del Santo Cristo y otras dependencias, que son mencionadas en repetidos inventarios de la catedral o de la capilla. Se utilizaban muchas en el culto ordinario y extraordinario, sobre todo ornamentos y orfebrería. En el año 1944 se iniciaron las conversaciones entre el Obispado, el Cabildo y el Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional que darían como resultado la creación del Museo catedralicio. El local escogido no pudo ser otro, por la carencia de dependencias de la catedral, que la llamada *Claustra nova*, entonces vestuario y antesala capitular. Marco de gran valor artístico y adecuado, aun por sus reducidas dimensiones, para albergar las ricas alhajas de la propia catedral y otras provenientes de algunas iglesias diocesanas, como Celanova. Las obras de adaptación de los locales se hicieron con proyecto de los arquitectos Luis Menéndez Pidal y Francisco Pons Sorolla, comenzándose en el año 1946. En 1954, por parte de Manuel Chamoso Lamas, se procedió a la instalación del museo, respetando al máximo los valores arquitectónicos de la bella claustra y procurando la visualización más correcta de las piezas y su adecuada iluminación. Es entonces cuando se traen de Celanova las prestigiosas obras del llamado "Tesoro de San Rosendo" y, posteriormente, algunas obras de otras significadas parroquias.

En el año 1992 el Museo fue objeto de una renovación, obligada por el paso del tiempo, para procurar una mayor seguridad a lo expuesto, mejorar las instalaciones e incorporar a las colecciones piezas de singularísima importancia de la propia catedral. Entonces se incorporó a los espacios del Museo la capilla-baptisterio de San Juan.

Destacado enriquecimiento del Museo supuso el hallazgo circunstancial, en el año 1998 y en la propia catedral, de un importante conjunto de arquetas medievales utilizadas como relicarios.

Posteriormente, para prevenir robos de algunas parroquias, se han depositado otras obras que, si bien enriquecen el museo, por otra parte hacen demasiado denso el discurso expositivo, dando más la imagen de un "tesoro" que de un verdadero museo. En el plan director de la catedral está previsto ampliar el museo con las criptas medievales y otras salas que permitan un más didáctico ofrecimiento de todo lo expuesto.

Material: granito

Dimensiones: 103 x 25 x 30 cm (tenante), 95 x 23 cm (3 columnas) y 95 x 28 cm (una columna)

Cronología: ca. 1188

Hacia el año 1188, cuando Mateo en Santiago fecha el dintel del Pórtico de la Gloria, se data el tenante de altar, esculpido en un bloque monolítico, que mide un poco más del metro de altura. Dispuesta sobre plinto de poca altura, la figura, un varón joven e imberbe, de estilizado canon, esculpida adosada a la columna con capitel adornado con volutas angulares, adopta el gesto de los atlantes, levantando los dos brazos en actitud de sostener; la ceñida túnica traduce la anatomía. Los estudiosos del románico auriense como los profesores Valle Pérez o Bango Torviso destacan la calidad artística de esta obra delicada y la importancia que tiene para conocer y valorar la escultura coetánea de la catedral. Las características del ensimismado personaje, canon, pliegues, tratamiento del cabello o disposición de los pies descalzos, asentados sobre la basa de la columna, permiten relacionarlo, así como el resto de la escultura de similar cronología, con el

Tenante de altar y columna de altar



### 1 LA CATEDRAL ROMÁNICA

#### 1.1. TENANTE Y COLUMNAS DEL ANTIGUO ALTAR PRINCIPAL DE LA CATEDRAL

Autor: taller de la portada norte de la catedral de Ourense  
Procedencia: altar mayor de la catedral

círculo compostelano de Mateo y con los maestros activos en San Vicente de Ávila.

El hueco practicado en la parte superior estaba destinado a ser depósito de las reliquias de san Martín de Tours, con las que se consagró el altar por el obispo Alfonso el 4 de julio de 1188. Las características formales de la pieza permiten suponer esta pertenencia y hacer indiscutible esta cronología. Desde el punto de vista artístico, es importante para valorar otras obras de la fábrica catedralicia a alguno de cuyos talleres es lógico atribuir y más cuando comparaciones con otras obras de la catedral, como las estatuas columnas de la puerta norte, ofrecen una misma filiación. Todas ellas en alguna ocasión relacionadas con talleres abulenses, que con las evidentes influencias mateanas nutren el arranque de la fábrica auriense. Por su relación con Cristo se ha pensado que pueda ser Sansón, a quien en la Edad Media, según Réau, se le representaba con estas características.

En el museo se conservan otras cuatro columnas que formaron parte de este altar. Son de basa circular, áticas y lisas, fuste liso y capiteles sencillos, menos dos con elegante fuste helicoidal, que puede encontrar sus modelos en soluciones también mateanas que igualmente emplea el maestro de la puerta norte de la catedral auriense.

La reconstrucción del altar situaría en el centro la columna-tenante con la teca para la colocación de las preceptivas reliquias y en los ángulos las otras cuatro, las dos más decoradas en la parte frontal, realizado todo con voluntad de dignificar el lugar de la Eucaristía, que se celebraba hacia el pueblo, por ello esta cuidada apariencia.

Permanecieron ocultas en la zona absidal hasta la remodelación de aquel espacio en el año 1938.

El tenante ha figurado repetidamente en exposiciones y sus catálogos recogen valoraciones sobre él.

Texto: MAGG - Fotos: JNG

### Bibliografía

AA.VV., 1988, p. 133; AA.VV., 2012, pp. 382-383; CHAMOSO LAMAS, M., 1956, pp. 17-18; CHAMOSO LAMAS, M., 1980, pp. 78, 82 y 86; LEIRÓS FERNÁNDEZ, E., 1936-1938, pp. 314-319 y 353-367; PITA ANDRADE, J. M., 1954, pp. 49-90; PITA ANDRADE, J. M., 1988, pp. 86, 92-93; RÉAU, L., 1996, I; VALLE PÉREZ, J. C., 1984, pp. 305-306; VALLE PÉREZ, J. C., 1991, pp. 196-197; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1992, pp. 51-52.

#### 1.2. CENTAURO-SAGITARIO

Autor: taller de la puerta norte de la catedral de Ourense

Procedencia: fachada norte de la catedral

Material: granito

Dimensiones: 34 x 23,5 cm

Cronología: ca. 1188

La portada norte de la catedral sufrió su práctica destrucción el año 1471 durante las luchas nobiliarias del Conde de



Centauro-sagitario

Benavente y el de Lemos. Fechable a fines del siglo XII su calidad era notable. La reconstrucción tras los enfrentamientos se hizo aprovechando algunas esculturas en la nueva fábrica y otras como las del tímpano se hicieron de nuevo. El desguace supuso la desaparición de un zodiaco que no sabemos cómo se dispondría pero ocupó quizá, como en San Isidoro de León, un espacio de referencia. No se recompuso y solo se conservaron algunos signos, dos empotrados en la propia fachada, y el Sagitario que hoy se exhibe en el Museo Catedralicio. Por nuestra parte descartamos que su destino haya sido servir de metopa de la serie que ornamenta los aleros. El signo es representado por un centauro mitad hombre y mitad caballo pero con garras de león en las patas, con arco y flecha. Iconografía que se repite en otros conjuntos románicos y que toma aquí una elegante actitud lúdica.

Texto: MAGG - Foto: JNG

### Bibliografía

VÁZQUEZ CASTRO, J., 1994-1995, pp. 37-98; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1992, p. 52.

#### 2 OBRAS DE LA DIÓCESIS

Entre las obras que por diversos motivos se han incorporado al Museo de la Catedral deben figurar en esta memoria de obras románicas al menos estas dos:

## 2.1. VIRGEN SEDENTE DE SEIXALBO

Autor: anónimo  
 Procedencia: San Verísimo de Seixalbo (Ourense)  
 Material: granito  
 Dimensiones: 97 x 39 x 30 cm  
 Cronología: ca 1230-1250

En el año 1927 se descubrió esta imagen oculta en una trastera de la iglesia parroquial de San Verísimo de Seixalbo, localidad inmediata a la ciudad de Ourense. Se dispuso el año 1930 sobre un pedestal en la iglesia dándosele el título de "Nuestra Señora de la Silla". El arquitecto Antonio Palacios hizo un pequeño proyecto para darle espacio en la capilla gótica situada a los pies de la propia iglesia bajo el arcosolio que se decora con las figuras del Padre Eterno y los Apóstoles y que probablemente por estilo y cronología fue el marco inicial de esta escultura. El año 1931 a cambio de fondos para obras en la iglesia la imagen la adquirió el obispo don Florencio Cerviño que la conservó en el Obispado, hasta la constitución entre 1951 y 1954 del Museo Catedralicio a

*Virgen de Seixalbo*



cuyos fondos se incorporó y donde permanece. Ya en estos momentos tenía desaparecida la mano derecha. Recientemente se hizo una copia para la parroquia de la que procede.

Labrada en un solo bloque de piedra, se representa entronizada y coronada a la Virgen con el Niño sentado sobre su rodilla izquierda, llevando Este un libro en la mano mientras bendice con la derecha de proporciones exageradas. Visten ambos túnicas de esquemáticos plegados con mayor voluntad decorativa en la parte de los pies dejando visibles estos calzados con los típicos zapatos puntiagudos medievales. El rostro ovalado de María con esbozada sonrisa y ojos convexos muy abultados, al igual que los de Jesús, atrayendo hacia ellos la mirada del devoto/espectador quizá intencionadamente.

El trono se decora en la parte alta con dos destacadas flores, que centran la cabeza de la Virgen, quizá con intención laudatoria y lateralmente con bolas espaciadas, a los pies dos leones que no son solución frecuente y por ello añaden interés iconográfico a este relieve. El profesor Yzquierdo Perrín ve en ellos una posible influencia del Parteluz del Pórtico de la Gloria santiagués y Serafín Moralejo los interpreta como "una versión abreviada de María como Trono de Salomón", que se relaciona con la alabanza lauretana de María como *Sedes Sapientiae*, además de portar a Jesús en el regazo, con el libro alusivo a su magisterio. La disposición de María y la colocación lateral del Niño hacen suponer a Yzquierdo que pudo formar parte de una Epifanía de tipología tan repetida en tímpanos compostelanos y en paralelo con la representación, exenta hoy, de Ribas de Miño (O Saviñao), si bien no conocemos referencias de esta iconografía en el arte auriense.

Chamoso ha visto esta imagen como deudora de esquemas hieráticos del románico que dulcifica el sentido naturalista de las formas góticas. Estamos de acuerdo en considerarla obra de transición que habría que relacionar con el taller catedralicio y datar entre 1230 y 1250.

Texto: MAGG - Foto: Mani Moretón

### Bibliografía

AA.VV., 2012, pp. 392-393; CHAMOSO LAMAS, M., 1956, p. 270; MORALEJO ÁLVAREZ, S., 1975, p. 25; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1992, p. 53.

## 2.2. VIRGEN DE REZA

Autor: anónimo  
 Procedencia: catedral de Ourense  
 Material: madera policromada y tela encolada  
 Dimensiones: 90 x 36 cm  
 Cronología: ca. 1200

La talla, hoy tan maltrecha, responde a una advocación antigua, quizá venerada en alguna capilla del lugar de Reza, cercano a Ourense, de donde se traía en rogativa a la catedral

para pedir la lluvia. Cuando, en el siglo XVI, se substituyó por la talla pétrea de origen inglés que hoy se venera en aquel lugar, debió quedarse en la catedral. En un momento impreciso de los siglos XVII o XVIII se mutiló groseramente para vestirla y adornarla con corona y rostrillo, separándose entonces el Niño, que ha desaparecido, para facilitar esta nueva presencia. La talla apareció en 1964 detrás de un altar lateral de la catedral, ocultada, como era costumbre cuando una imagen se consideraba poco decente. De la antigüedad de la imagen y advocación es buena prueba la cantiga que en el siglo XIII le dedica el trovador Airas Páez, cuya primera estrofa dice: *Quer'ir a Santa María / e irmana, treides migo/ e verrá o namorado de/ bon grado falar migo;/ quer' ir a Santa María de Reça/ u non fui á mui gran peça.*

La imagen, a pesar del estado en que se encuentra, es de gran calidad. Representa a María sedente sobre un trono; llevaba frontalmente al Niño Jesús del que solo se conservan los pies. La tipología responde a las llamadas "Virgen en Majestad", uno de cuyos referentes más altos es la de la catedral de Astorga. Tuvo corona tallada. La policromía conservada a base de color rojo y azul. La Virgen se ofrece como trono

Virgen de Reza



de Sabiduría. El niño bendeciría y sostendría un libro en la mano. Se puede fechar sin duda en el siglo XII.

Texto: MAGG - Foto: JNG

### Bibliografía

BRAGA, T., 1878; GONZÁLEZ PAZ, J., 1964.

### 3 TESORO DE CELANOVA

Es muy importante el llamado Tesoro de san Rosendo, conjunto de piezas de San Salvador de Celanova que, vinculadas tradicionalmente con su fundador, se conservan actualmente en el Museo Catedralicio. A mediados del siglo XX las recogió en Celanova don Diego Bugallo Pita. Allí permanecían en la casa rectoral y anteriormente figuraron en un pequeño museo que instalaron los PP. Escolapios en el tiempo que ocuparon el monasterio. Al formarse el Museo Catedralicio, Manuel Chamoso Lamas las incorporó a su catálogo. Son sin duda lo más preciado del rico museo de la catedral, si bien la vinculación con san Rosendo de la mayoría es meramente legendaria. Ya en la *Celanova Ilustrada*, es decir, en el siglo XVII, se pensaba que estas obras formaron parte del pontifical de san Rosendo y por tanto tenían la consideración de reliquias: "En la arquita dorada, que sirve de peana a la Ymagen de Nuestra Señora y está en el altar mayor al lado del evangelio está el Pontifical de San Rosendo y otras reliquias, ay caliz y patena de plata, la ara de porfido guarnecida de plata, tres anillos grandes con piedras amatistes, la mitra de aguja, el báculo y tres peines de marfil".

A todas estas piezas hay que añadir otras ocho pertenecientes a un juego de ajedrez de arte fatimí. ¿Cuáles de ellas podrían realmente haber pertenecido a san Rosendo? Únicamente dos, pues es lógico deducir que, si el santo vivió en el siglo X, habrá que descartar todas las que histórica o estilísticamente sean de época posterior. Así los peines litúrgicos son de los siglos XII y XIII, el báculo y la mitra, que están en un relicario argénteo con cristales que lleva fecha 1779 y la inscripción MTRA D S ROSENDO, son del siglo XII; del mismo siglo son el ara y el cáliz; la patena y dos anillos deben situarse cronológicamente en el siglo XV.

Solo las piezas de ajedrez son del siglo X. El anillo tiene una cronología anterior y la cornalina engastada es una pieza romana con Júpiter grabado en ella del siglo II o III, y por tanto nada impide que haya podido pertenecer al santo, que lo pudo utilizar como anillo prelaticio o como simple recuerdo familiar. Puede pensarse, dada la existencia de bastantes piezas de este tesoro pertenecientes al siglo XII, que la vinculación con san Rosendo parta de este mismo momento, que coincide con las fechas de las dos "canonizaciones", ya que entonces no se distinguía como hoy entre beatificación y canonización del santo. La primera se trata más bien de la canonización

de ámbito local que hace el cardenal legado Jacinto Bobo el año 1172 aproximadamente. Lo que la *Celanova Ilustrada* llama la elevación del sepulcro lo era físicamente como señal de veneración. La terminología de "elevación a los altares" está dentro de la misma semántica. La segunda la realiza el mismo personaje, pero siendo ya papa con el nombre de Celestino III el 9 de octubre de 1195. Es la declaración universal de esta santidad que abonaría la extensión del culto a Mondoñedo, Santiago y al ámbito de la orden benedictina. Hay que pensar en estos momentos en el especial protagonismo que toman los espacios y los objetos relacionados con san Rosendo y por tanto hay que situar la realización de los mismos entre 1172 y 1195 para vestir pontificalmente las reliquias.

### 3.1. MITRA ATRIBUIDA A SAN ROSENDO

Autor: anónimo hispano-musulmán

Procedencia: monasterio de San Salvador de Celanova

Material: lino, seda, brocado bordado en oro

Dimensiones: alto 21,5 cm, boca 27 cm. La faja de la boca 0,26 cm y la vertical 0,37 cm. Los trascolos o ínfulas 0,85 cm de ancho y en los extremos fleco verde

Cronología: finales del siglo XII

Procede de Celanova, donde se conservó preservada por atribuirse a san Rosendo. Es una pieza muy interesante realizada, como ha estudiado Heidi Blöcher, con tejido de tela fina de lino y sin dibujo, cosidas entre sí con bordado de piqué con contorno con dibujos de rombos, y guarnición de tiras de seda árabe con labores en hilo de oro. Esta autora destaca la originalidad, única en Europa, del tipo de trama: "la

Mitra



utilización de un taqueté con inscripción árabe y el uso de un tejido de semiseda verde con trama de algodón fabricado o en España o importado de la zona árabe". Es de estilo románico, fechable en el siglo XII, como la de san Ramón de Roda de Isábena, con la que guarda algunos parecidos.

En cuanto a su tejido, es evidente que se mezclan elementos de taller cristiano, monacal o catedralicio, y otros de tradición musulmana, el taqueté hispano-árabe, que resultaron muy atractivos por su vistosidad y se emplearon frecuentemente como adorno para realzar vestimentas y tocados. Según Carmen Batlle, posee "adornos cúficos, hojas, galones formados de entrelazos con oro, muy finos, las ínfulas formadas por similares materiales". Probablemente fue elaborada en Celanova. Ambrosio de Morales la menciona en su viaje: "Tienen allí (en la Sacristía de Celanova) la Mitra de San Rudesindo, y es de lienzo con sola una fagita de hilo de oro por la boca. Por ser muy pequeña parece la con que le enterraron, y que tuvo otra mayor y mejor". La mitra está colocada en un relicario argénteo con cristales que lleva la fecha 1779 y la inscripción MITRA DE S. ROSENDO. Esta, de estilo barroco, se puede atribuir al platero celanovés Manuel Armesto, activo en estos años finales del siglo XVIII. Como hemos indicado, se puede pensar en el año 1195, cuando se canoniza a san Rosendo por el cardenal Jacinto, para datar esta pieza, que se colocaría entonces en la urna que contenía las reliquias del santo.

Texto: MAGG - Foto: JNG

### Bibliografía

AA.VV., 1988, p. 89; BLÖCHER, H., pp. 293-295; CHAMOSO LAMAS, M., 1956, p. 19; GARCÍA IGLESIAS, J. M. (dir.), 2004, pp. 260-261; GONZÁLEZ GARCÍA, M. A., 1992; GONZÁLEZ GARCÍA, M. A., 2002; GONZÁLEZ GARCÍA, M. A., 2007, pp. 156-173; LÓPEZ MORAIS, A., 1975; MORALES, A., 1765 (1977), p. 154; PARTEARROYO LACABA, C., 1993; VILLA-AMIL Y CASTRO, J., 1907, p. 161.

### 3.2. BÁCULO

Autor: anónimo siciliano

Procedencia: monasterio de San Salvador de Celanova

Material: marfil

Dimensiones: 21 x 11 x 7 cm

Cronología: siglo XII

Margarita Estella ha insinuado, y no es improcedente, que el báculo pudo incluso fabricarse el año 1195 con motivo de la canonización con un *dente elefantino* que san Rosendo en su testamento donó a su monasterio de Celanova. Tiene sobre cuerpo cilíndrico liso y base o nudo bulboso con sencillas labores geometrizaras grabadas con técnica de pirograbado. Voluta de perfil ochavado rematada en cabeza de toro o de gacela, para Galán y Galindo, que sostiene con los dientes una cruz flordelisada. Yzquierdo ha supuesto que se haya



Báculo

fabricado en León, justificándose en las relaciones del monasterio con la corte. Galán y Galindo lo vincula a talleres sicilianos por las relaciones con otros varios de diversos museos y tesoros de clara procedencia siciliana. Señala como los más parecidos al de Celanova "dos que se hallan en el Museo Sacro Vaticano, Biblioteca Vaticana (nº 611 y 629), otro en el Museo Victoria&Albert de Londres (A 548/1910), el del Museo veneciano de Torcello que perteneció al Obispo Balbi (Galan 43012, Cott 149), el del Museo San Ulrich (1982/5) en Ratisbona y el llamado báculo de san Godehard en el Tesoro de la catedral de Hildesheim".

Texto: MAGG - Foto: Mani Moretón

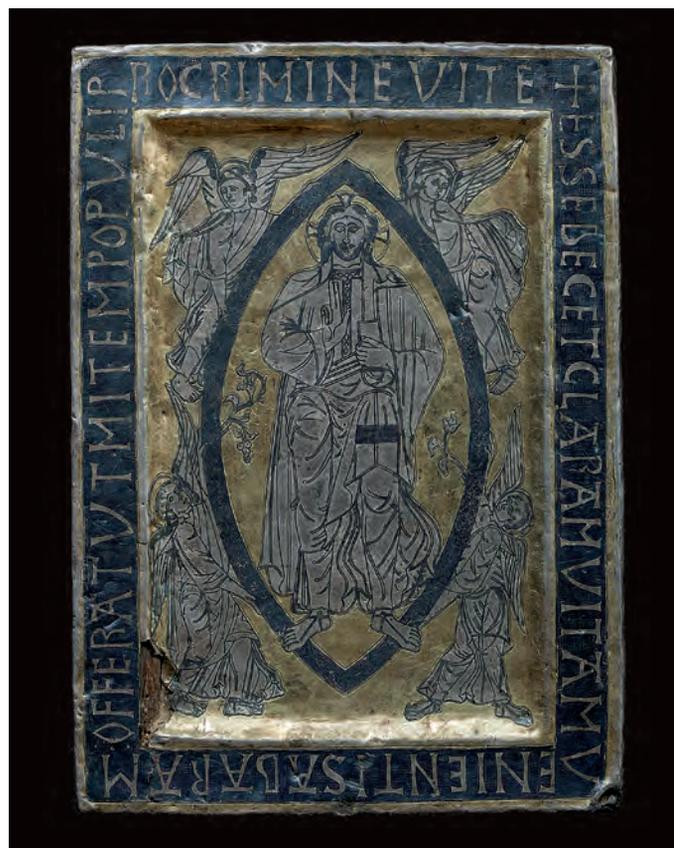
### Bibliografía

CHAMOSO LAMAS, M., 1956, p. 19; ESTELLA MARCOS, M., 1984, pp. 98-99; GALÁN Y GALINDO, A., 1995; GALÁN Y GALINDO A., 2008, pp. 185-189; GARCÍA IGLESIAS, J. M. (dir.), 2004, pp. 262-263; GONZÁLEZ GARCÍA, M. A., 2002; GONZÁLEZ GARCÍA, M. A., 2007, pp. 156-173; MARQUINA Y ÁLVAREZ, E., 1910, pp. 90-91; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1993, pp. 495-496.

### 3.3. ARA PORTÁTIL

Autor: anónimo

Procedencia: monasterio de Salvador de Celanova



Ara portátil

Material: pórfido verde, plata dorada y nielada  
Dimensiones: 26 x 18 x 4 cm  
Cronología: ca. 1096-1105

Inscripciones: (En el frente) + OBB ONOREM: SCI: CELLENOVENSIS: RUDESINDUS: AEPIS: PETRUS: ABBA: ME IUSSI FIERI (Cara posterior) ESSE DECET CLARAMA VITAM VENIENTIS AD ARAM: OFFERAT TU MITEM POPULI PRO CRIMINE VITE

Su cronología la permiten fijar sin mucha discusión las inscripciones que en ambas caras cumplen al mismo tiempo un indudable papel decorativo. Mencionan la dedicación al Salvador, titular del monasterio, y a san Rosendo, su fundador, por parte del abad Alfonso. Es decir, sitúan esta preciada reliquia hacia el año 1100, aunque la piedad poco crítica la consideró como reliquia del propio san Rosendo.

El profesor Serafín Moralejo ha relacionado esta pieza con obras que realizaban en Compostela los orfebres reunidos por aquellas fechas por Gelmírez.

El uso obligado de aras consagradas para la celebración de la misa motivó la realización de piezas portátiles que permitían su utilización en ceremonias fuera de los templos cuando un cortejo se desplazaba, como era frecuente en este tiempo por parte de monarcas y prelados. El monasterio de Celanova poseía una gran red de prioratos que eran objeto de visita abacial. Probablemente en este tipo de viajes se utilizaba para la celebración eucarística.

El ara celanovesa presenta en la cara principal el tema, tan habitual en el arte medieval, de Cristo en Majestad, con nimbo crucífero, enmarcado en una mandorla sostenida por cuatro ángeles que se disponen en las esquinas. El Señor se dispone de pie bendiciendo con la diestra y portando un libro de la vida en la otra mano. La parte posterior permite ver la placa de pórfido verde y el marco se decora con labores de plata sobredorada y nielada de tema vegetal y geométrico de gusto mozárabe. Cuatro ángeles sostienen la mandorla, sustituyendo a los cuatro evangelistas, tan habituales en este tipo de representaciones del Pantocrátor. Esto ha llevado a interpretar el tema como la Ascensión del Señor, si bien puede también suponerse que se trata de un Cristo en la Gloria, a quien los ángeles sirven y adoran, siguiendo conceptos del Apocalipsis, o inspirándose en el propio texto Paulino de que al "Nombre de Jesús toda rodilla se postre en el cielo".

La pieza es, como claramente señalan las inscripciones, una donación al monasterio de Celanova del abad Pedro, que estuvo al frente de aquella casa de 1090 a 1118. La depurada técnica nos remite a maestros de talleres cultos que podrían vincularse al grupo de orfebres, de amplia procedencia, que Gelmírez reunió en Santiago de Compostela hacia el año 1105.

Texto: MAGG - Foto: Mani Moretón

### Bibliografía

AA.VV., 1962, p. 508; AA.VV., 1988, p. 91; AA.VV., 2012, pp. 364-365; CHAMOSO LAMAS, M., 1956, p. 20; GARCÍA IGLESIAS, J. M. (dir.), 2004, pp. 262-263; GONZÁLEZ GARCÍA, M. A., 1992; GONZÁLEZ GARCÍA, M. A., 2002; GONZÁLEZ GARCÍA, M. A., 2007; HERNÁNDEZ PEREDA, J., 1961; LARRIBA LEIRA, M., 1991, pp. 216-217; MARQUINA Y ÁLVAREZ, E., 1910; MORALEJO ÁLVAREZ, S., 1980, pp. 225-227; NODAR FERNÁNDEZ, V., 2010, pp. 334-335; SCHAPIRO, M., 1955, pp. 163 y ss.

### 3.4. CÁLIZ

Autor: anónimo.

Procedencia: monasterio de San Salvador de Celanova

Material: plata y plata sobredorada

Dimensiones: 16 x 11,5 cm

Cronología: siglo XII

Es claro que, aunque no perteneció a san Rosendo (el santo obispo de Mondoñedo y fundador de Celanova vivió en el siglo X), ha llegado hasta nosotros por tener la consideración de reliquia. La tipología del cáliz es la habitual durante los siglos XII-XIII. Realizado en plata, tras la prohibición del Concilio de Coyanza de 1050 de emplear barro o madera, responde a un modelo que se repite en otros ejemplares gallegos como el de O Cebreiro (Lugo) y el también llamado de san Rosendo, en la catedral compostelana, procedente de Caaveiro (A Coruña). De plata en parte dorada, se compone de una copa semiesférica que lleva alrededor del borde una



Cáliz

inscripción (+ FVNDITVR HIC SANGVIS QVO VIRVS PELLITVR ANGVIS) limitada por dos líneas incisas. El nudo es esférico y en él aparecen en relieve unos grifos entre roleos vegetales. Se une a la copa y a la base por medio de dos anillos sogueados. El pie, de planta circular y abocinado, lleva otra inscripción: OB HONOREM S(an)C(t)E TRINITATIS MEMORIA IHOANNIS. Juan, que podrá tratarse del donante, no ha sido identificado, de tal modo que el cáliz adquiere la categoría de un exvoto. El tratamiento del cáliz sigue, como hemos dicho, los patrones de este tipo de piezas en las que las inscripciones son elemento destacado como para sustraer de otro uso, que no sea el eucarístico, la pieza. Igualmente es común el contraste entre la simplicidad que podríamos considerar artesanal de la copa y el pie, y el esmero y elegancia del nudo, trabajado con más esmero, copiando quizá alguna miniatura presente en algún libro. También estéticamente es destacable el contraste cromático entre las zonas sobredoradas y las que mantienen el color argénteo. Es probable que se haya realizado en algún taller local.

Texto: MAGG - Foto: JNG

### Bibliografía

AA.VV., 1988, p. 89; ALCOLEA, S., 1975, p. 123; CHAMOSO LAMAS, M., 1956, p. 19; GONZÁLEZ GARCÍA, M. A., 1992; GONZÁLEZ GARCÍA, M. A., 2002; GONZÁLEZ GARCÍA, M. A., 2007, pp. 156-173; MARQUINA Y ÁLVAREZ, E., 1910, pp. 60-61.

### 3.5. TRES PEINES LITÚRGICOS

Autor: anónimo.

Procedencia: monasterio de Celanova

Material: hueso y marfil.

Dimensiones: 12 x 12,5 cm; 12 x 12 cm; 9 x 13 cm

Cronología: siglos XII-XIII

Dos son, probablemente, de hueso y uno claramente de marfil. Presentan doble hilera de púas que se unen en un núcleo central con diversos temas ornamentales. Uno se decora con adornos de "ojo de perdiz" pirograbados y 27 estrellas caladas de 6 puntas. Para Galán y Galindo sería de marfil, del siglo XII, y tardomozárabe. Estuvo coloreado, pues se aprecian restos de pasta roja y verde. Otros autores, como David Chao, lo consideran de hueso y lo datan a principios del siglo XIII. El otro, muy semejante al anterior, con el que pudo formar pareja, conserva las dos filas de púas con solo una rota en el lado estrecho. Tiene decorado el eje con motivos



pirograbados de "ojos de perdiz", formados en este por dos círculos concéntricos, un hueco circular rebajado en el cuerpo central y dos secciones de ocho elementos cruciformes semicalados en cada lado del mismo, tal como lo describe Galán y Galindo, quien, como al anterior, lo considera de marfil y del siglo XII. Chao retrasa su cronología al siglo XIII y lo considera de hueso.

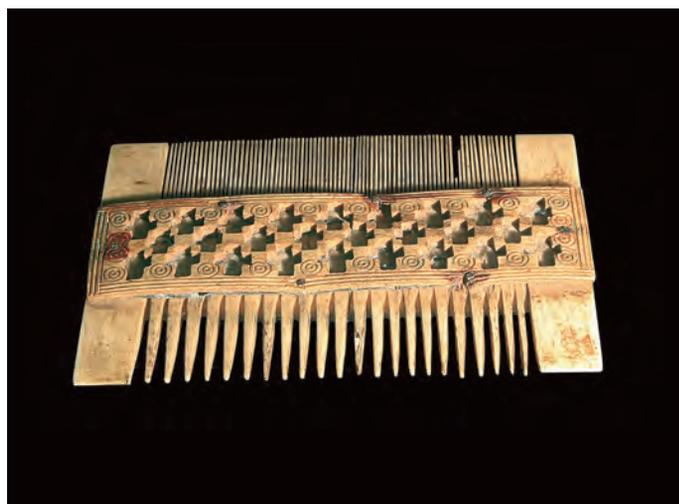
El tercero, con decoración grabada de tallos serpenteantes, es de marfil y se ha considerado como obra islámica del siglo XII. Galán y Galindo estima que es de origen siciliano, guardando gran parecido con el robado de san Ramón de la catedral de Roda de Isábena.

Son obras sin otras referencias que la de conservarse en el monasterio de Celanova como objetos relacionados con san Rosendo. No se conocen otros similares en el ámbito gallego, aunque sí existen en los tesoros de otras catedrales y en diversos museos.

Texto: MAGG - Fotos: JNG



Peines litúrgicos



### Bibliografía

AA.VV., 1988, p. 90; CHAMOSO LAMAS, M., 1956, p. 19; CHAO CASTRO, D., 2004, p. 268; ESTELLA MARCOS, M., 1984, p. 100; GALÁN Y GALINDO, A., 2008, pp. 181-185; GONZÁLEZ GARCÍA, M. A., 1992; GONZÁLEZ GARCÍA, M. A., 2002; GONZÁLEZ GARCÍA, M. A., 2007, pp. 156-173; LÓPEZ FERREIRO, A., 1989, p. 401; MARQUINA Y ÁLVAREZ, E., 1910, pp. 60 y 61.

### 4 ÉSMALTES

#### 4.1. FRONTAL DE ALTAR

Autor: taller de Limoges

Procedencia: catedral de Ourense

Material: 53 placas de cobre, grabado, dorado y esmaltado en *champlevé*. Figuras de aplique en cobre repujado, grabado, cincelado y dorado



Frontal de altar con esmaltes

Dimensiones: 16 placas semicirculares: 32 x 17 cm; 3 placas con símbolos de los evangelistas (Mateo, Marcos y Lucas): 22 x 10 cm; 4 placas en V: 12 x 5 cm; 6 placas en mandorla: 5 horizontales: 9 x 13,5 cm; 1 vertical: 13,5 x 9 cm; 1 placa semicircular: 10 x 19,8 cm; 5 placas rectangulares ornamentadas: 4,6 x 9,3 cm; 1 columna: 28 x 4,2 cm; 11 torres almenadas: 10,4 x 4 cm; 6 arquivoltas: 11 x 21 cm.

Cronología: 1200-1215

Actualmente se conserva en la catedral de Ourense un importante conjunto de placas esmaltadas de origen lemosino conocidas como el "Frontal de Ourense", cuya compleja estructura representa una encrucijada estilística e iconográfica muy sugestiva. Cabe preguntarse hasta qué punto los vestigios de un tesoro desmembrado pueden informarnos sobre el origen y función de sus piezas o sobre su posible procedencia.

Este conjunto está compuesto por un total de cincuenta y tres placas de cobre, esmaltadas en champlevé, con representaciones de figuras en relieve y en reserva en diversos formatos y tamaños, dieciséis son rectangulares, con remate semicircular en la parte superior, once representan a los apóstoles, cuatro figuran diversos santos y una a la Virgen.

Todas ellas llevan epígrafes identificativos. Sobre estas placas se levantan en su actual presentación un remate arquitectónico de arquitos encuadrados por torrecillas y apoyados en columnas. Actualmente se conservan seis arcos, once torres y una columna. Subsisten también tres placas de enjuta en las que aparecen figurados los signos de los evangelistas, el hombre alado, representando a Mateo, el toro a Lucas, el león a Marcos y el águila a Juan, que hoy no se conserva. Es posible que sobre estas placas encajen otras de doble curva en "V" enmarcando el espacio de una mandorla polilobulada, hoy desaparecida. Hay además una placa semicircular y seis ovals con figuras de ángeles y cinco rectangulares con temas florales.

Completan la reconstrucción de este posible frontal orensano una serie de placas que fueron identificadas en diferentes colecciones europeas. La placa de San Juan, actualmente en una colección particular de Suiza, tres placas rectangulares, decoradas con temas ornamentales, procedentes de la colección Bavary, actualmente en una colección privada de Londres; una placa de doble curva en "V", que se encuentra en el Museo Mandet (Riom, Puy-de-Dôme); una placa en mandorla, en la que figura un ángel, actualmente en The Cleveland Museum Art. Y por último señalar que en 2005, se vendió en la galería de subastas Durán (Madrid) una placa con la imagen de Cristo en majestad. Los estudios realizados demuestran que tanto por su técnica, iconografía y

estilo pudo pertenecer al frontal orensano. Hoy se encuentra en la Paul Getty Museum de Los Ángeles.

Son muchas las preguntas que nos planteamos sobre el destino y la función de este original conjunto de piezas conservado. ¿Es un retablo, un frontal de altar o un revestimiento de altar?

Su extrema complejidad plantea numerosas dificultades para su reconstitución. Las placas conservadas actualmente permiten conjeturar un programa iconográfico determinado cuyo estilo nos recuerda al de las arquetas de San Vianco, en Mozac, o al de la *Confessio* de San Pedro en Roma. Pero, por su estructura, también podría haber sido un retablo, como el de Aralar, en San Miguel *in Excelsis*, cerca de Pamplona; en la línea de los modelos de algunos frontales catalanes medievales, pintados o esculpidos, o bien como el frontal que donó Gelmírez a la catedral de Santiago. En todos ellos preside una *Maiestas* rodeada del colegio apostólico.

Otro ejemplo más sencillo y más cercano es la transcripción de este tipo de esquemas en un retablo pétreo, localizado en el monasterio de San Estevo de Ribas de Sil (Ourense), datado hacia 1200, es decir, en una época similar a la del frontal orensano, cuya particularidad es incluir también la iconografía de Santiago con indumentaria de peregrino: bordón y veneras en la esclavina. Otra posibilidad apuntada por algunos autores derivada de la anterior sería que estas placas hubiesen formado parte del revestimiento del altar mayor de la catedral –frontal y caras laterales– como el de la tumba de Silos en Burgos.

Visto que no se conserva ningún documento sobre la ubicación original de estas piezas, nos llama la atención el hecho de que tampoco haya constancia alguna sobre la remodelación del altar mayor de la catedral en 1525, época en la que fue desmantelado, teniendo en cuenta las considerables proporciones que debía tener esta pieza. Esto explicaría por qué Ambrosio de Morales, historiador y erudito, en su viaje por Galicia para realizar el inventario de las reliquias y tesoros del patrimonio artístico por mandato del rey Felipe II, no hizo alusión a ningún frontal o retablo esmaltado de gran tamaño, con figuras en relieve, en su visita a la catedral de Ourense en 1572; en cambio sí menciona haber visto “muchas reliquias menudas, metidas en arquitas muy antiguas, bien labradas de esmalte”.

Las primeras noticias que existen sobre estas placas se limitan a una noticia publicada en *La Voz de Galicia* que menciona que en la Exposición sobre “El Arte Sagrado” que tuvo lugar en Santiago de Compostela en 1885 se expusieron tres placas, un Cristo y dos apóstoles: “eran Jesucristo y dos apóstoles, notabilísimos altos relieves de la ornamentación de un mueble gótico... esmaltado con rara delicadeza”. Posteriormente, Villa-Amil y Castro, erudito y coleccionista de arte, en un estudio que hace sobre la arqueología sagrada en Galicia (1902), señala “que el cabildo de la catedral le facilitó el conocimiento de unos bronce, restos de una arca de gran valor. Estos bronce son del siglo XII o XIII y tienen preciosos



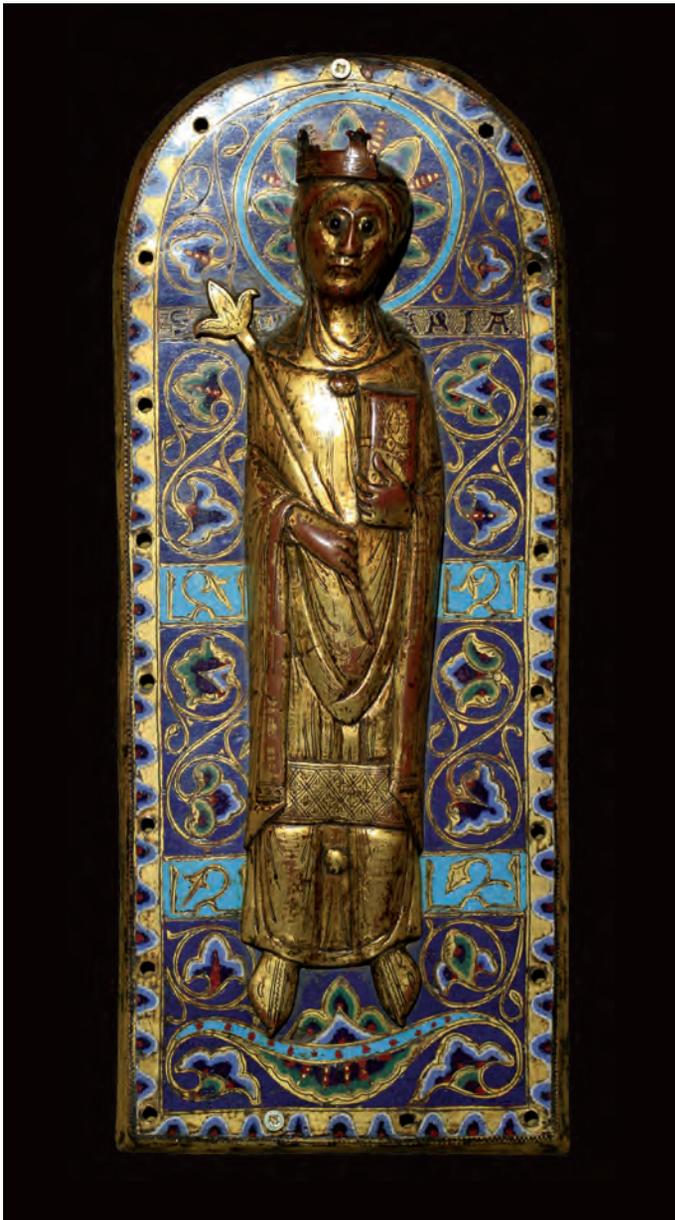
Placas del frontal con la Virgen, san Tadeo, san Mateo y san Martín

esmaltes de Limoges de los que nadie hasta entonces había hablado”. La difusión de este hallazgo a nivel nacional e internacional, despertó gran interés entre los coleccionistas; esto provocó la venta y desaparición de algunas placas a lo largo de diferentes épocas.

La morfología e iconografía de las piezas conservadas permite suponer que en su origen debieron de formar parte de un frontal o retablo; en la parte central se encontraría la figura de Cristo en majestad, rodeada por una mandorla polilobulada ornamentada con flores, formando un marco paradisíaco. En los ángulos estarían los símbolos de los Evangelistas: el hombre alado, representando a Mateo, el toro a Lucas, el león a Marcos y el águila a Juan (hoy desaparecida).

A ambos lados, encuadrando la mandorla, en dos pisos superpuestos estarían las figuras de los apóstoles, la Virgen María y los Santos acompañados de ángeles y otros elementos arquitectónicos y ornamentales. Los apóstoles aparecen cobijados bajo arcos sostenidos por columnas, rematadas por torres. Están identificados por su nombre, inscrito sobre una banda transversal: S-PE//TRE; S-AND//REA; S-IAC//OBE; S-PHI//LIPPE; S-BAR//TOLOME; S-MT//H-E; S-TO//MA, S-IAC//HOBE; S-VM//ON; S-TA//DDE; S-PA//VLIE. Sus rasgos fisonómicos son estereotipados, a excepción de san Pedro, que lleva las llaves, san Pablo, caracterizado por su calvicie y larga barba, y Santiago el Mayor, por su indumentaria de peregrino. Mención especial merece la figura de la Virgen, tocada con corona, portando en su mano derecha una flor de tallo largo y en su izquierda un libro. Todos los personajes llevan un libro en la mano y reposan sus pies desnudos sobre un pedestal ornamentado (diferente para cada figura).

Las figuras de santos, forman un grupo de placas interesante por su iconografía. Aparecen también identificados por su nombre: S-VIN//SESI, S-TI//RIS, S-MAR//CALI, Y S-MAR//TI. San Vicente, obispo de Zaragoza en el siglo IV. San Tirso, iden-



Placa de la Virgen

Placas con los símbolos de san Lucas y san Marcos



tificado por Ross como *Quiricus* o *Cyrus*; mientras que Boehm propone identificarlo con san Quirico de Toledo, obispo de Toledo en el siglo VII. Hay que señalar que las reliquias de san Tirso son muy veneradas tanto en Francia como en España, especialmente en Galicia y León. San Marcial, apóstol evangelizador de la Aquitania, fue el primer obispo de Limoges. Convirtió al cristianismo a Valeria, hija del gobernador de Aquitania, protomártir del Limousin. Y por último, san Martín, obispo de Tours que evangelizó la Galia, es el santo patrón de la catedral de Ourense, del cual se conservan algunos fragmentos de reliquias.

Una antigua tradición, recogida por Flórez en 1763, afirma que las reliquias de san Martín habían llegado a Ourense para la solemne consagración del altar mayor de la nueva catedral celebrada en 1188. Leirós también la recoge apoyándose en uno de los documentos que se conservan en una columna del altar mayor, cuya copia se encuentra en el archivo de la catedral, en el *Índice de las pertenencias de la Fábrica*, fol. 293.

Es posible que con motivo de la solemne consagración y la petición de reliquias a Tours, el obispo D. Alfonso encargase a Limoges una rica pieza para decorar el altar mayor, dedicado a san Martín, patrón de la ciudad de Ourense como así lo demuestra la inscripción de una de las placas del posible frontal con la representación del presunto donante y comitente de la obra en actitud orante.

La consagración del altar mayor fue llevada a cabo por el obispo Alfonso el 4 de julio de 1188. Dicho prelado era un hombre culto, de formación monástica y benedictina, y quizás para fortalecer su empresa episcopal frente a la monástica intenta dotar a la catedral no solo de importantes reliquias y tesoros artísticos sino también a través de una obra que representa a prelados y santos, hispánicos y franceses, formando un colegio pastoral como herederos directos de los apóstoles aunque su significado real nos resulte desconocido.

Completan la escenografía del frontal una serie de placas ovaladas, con ángeles en busto, enmarcados en aureolas circulares; unos llevando libros, otros la Sagrada Forma, configurando un marco litúrgico, celeste y paradisiaco, decorado con zarcillos floridos, rosáceas y otros elementos florales apropiados a su posible lugar de ubicación en el altar mayor.

Otro factor importante en la iconografía del frontal es el intento de vincular la sede episcopal orensana a las grandes rutas de peregrinación, al reunir en el mismo conjunto a tres santos que fueron patronos de importantes santuarios de peregrinación como San Martín de Tours, San Marcial de Limoges y el apóstol Santiago de Compostela.

La figura de san Martín aparece identificada al lado de su donante, lo que vincula el conjunto con su destino, la sede episcopal orensana, a la vez que nos proporciona un marco cronológico de fabricación. La figura de san Marcial nos indica el lugar de ejecución de la obra, los talleres de Limoges; y la figura de Santiago, identificado por su capa de peregrino, nos remite a una devoción compartida, Santiago de Compostela, a través de las rutas de peregrinación, unien-

do tres centros del camino: Tours, Limoges y Santiago de Compostela. Elementos que singularizan la pieza ourensana, san Martín, el nuevo titular de la catedral, había sido obispo de Tours; san Marcial, evangelizador de la región francesa de Aquitania, había sido el primer obispo de Limoges y proto-mártir del Limousin; mientras que Santiago vincula las rutas de los diferentes caminos con la peregrinación a la tumba del apóstol Santiago en Compostela.

San Martín representa el patrón de la catedral de Ourense; a sus pies se arrodilla un orante, al que impone su mano derecha sobre la cabeza. Posiblemente el presunto donante del conjunto y comitente de la obra podría ser el obispo Alfonso que ocupó la sede entre 1174 y 1213, a juzgar por la inscripción que se encuentra a su lado en dos bandas horizontales y paralelas: S• ALFON // S O A R E H D.

Su lectura e interpretación han sido objeto de una larga controversia. El primero que aventuró una interpretación fue Villa-Amil y Castro quien leyó: ALFONSO ARE (ri). Identificando Areri con el apellido de un esmaltador gallego. Bertaux propuso otra lectura: S(uo) ALFONSO ARE(r) D(edit), que se interpretaría como "Alfonso lo pagó con su dinero". Llama la atención este autor sobre la "S" inicial en la que Villa-Amil y Castro no había reparado, y rechaza el que Areri pueda ser un apellido. Marquina, cronista de Ourense, complica el problema con una disparatada confusión de datos; según él, se trataría de un "San Alfonso Aredio", al que identifica como obispo de Ourense y devoto de san Martín. Añade, por otra parte, que el personaje en cuestión está nimbado, lo cual no es cierto.

Ross, en 1933, sostiene que el nombre de Alfonso puede ser un obispo de Ourense y que ARERI sería una mala interpretación de *Auriensi*, proponiendo como lectura: SUO ALFONSO AURIENSI DEDIT. A esta interpretación se une Hildburgh en 1936 y señala otras marcas epigráficas en el borde inferior derecho de la placa (DTGC), sobre cuyo significado no se pronuncia.

Entre las numerosas interpretaciones propuestas por los diferentes autores desde finales del siglo XIX hasta hoy (nombre de un santo, nombre del artesano...) destacamos la siguiente: S[uo] ALFONSO A[u]R[iensis] E[piscopus] H[oc] D[edit], es decir "Alfonso, obispo de Ourense, dio esto (de su peculio?)".

Un estudio epigráfico de la ciudad de Ourense realizado por Patricio Fernández (2003) propone identificar la inscripción como *Alfonso Auriensi episcopo hoc dedit*.

De esta propuesta se deduce también que el obispo Alfonso debió de participar en la empresa porque encargó dejar su imagen en ella. Además fue un importante promotor artístico; bajo su prelatura fue construida la mayor parte de la catedral ourensana que embelleció con ambiciosos programas escultóricos en las portadas del transepto. Por lo tanto no debe extrañar que durante este período encargara a los talleres de Limoges un frontal esmaltado dedicado al patrón de la catedral.

El destino litúrgico de la obra queda evidenciado por la función de frontal o retablo que debió tener en el altar mayor y por la iconografía que presenta, que se ajusta a la de este tipo de piezas.

El análisis estilístico y tipológico del conjunto de placas ourensanas nos lleva a conclusiones compatibles con las que derivan de la interpretación de los datos epigráficos ya comentados y con los modelos de piezas ultrapirenaicas que citamos a continuación.

Esta obra en su conjunto presenta una confluencia de estilos e iconografías muy atractiva. Elementos como el uso de las figuras doradas en relieve sobre fondo esmaltado o los elementos decorativos que adornan los pedestales nos recuerdan a las arquetas lemosinas de Saint Calmine en Mozac, Sainte Fauste o Saint Viance en Corrèze (Francia). Mientras que por las dimensiones de las placas, la disposición de los elementos vegetales flanqueando las bandas de inscripciones, las suaves ondulaciones del plegado de los personajes o la paleta de colores del esmaltado evocan a la placa lemosina de San Pedro en el Metropolitan Museum (Nueva York). Y por otro lado, tanto el estilo como la técnica nos recuerdan a las piezas que proceden de la *Confessio* de San Pedro de Roma encargadas por el papa Inocencio III antes de 1215. De este conjunto se conservan una serie de figuras en aplique que están en la misma línea de ejecución y modelado que las piezas de la catedral de Ourense, con sus volúmenes casi cilíndricos y de escasa prominencia.

En función de los paralelos técnicos, iconográficos y estilísticos que hemos analizado podemos considerar que el conjunto de piezas del frontal de Ourense fue realizado por un taller de Limoges que trabajaría entre finales del siglo XII y primer cuarto del siglo XIII. Teniendo en cuenta que D. Alfonso fue obispo de Ourense entre 1174 y 1213, pudo ser el que contrató la pieza y que dicho encargo se debió de hacer hacia el final de su pontificado, no más tarde de 1213, lo que nos proporciona un amplio margen cronológico para su datación.

Texto: JGL - Fotos: JNG

### Bibliografía

- ALCOLEA, S., 1975, pp. 267-292; BERTAUX, E., 1910; BOEHM, B. D., 1995, pp. 188-189; BOEHM, B. D., 2011a, p. 138; BOEHM, B. D., 2011b, p. 140; CHAMOSO LAMAS, M., 1956, pp. 249-276; EXPOSICIÓN REGIONAL GALLEGA, 1909; FERNÁNDEZ ALONSO, B., 1897; FERNÁNDEZ GARCÍA, P., 2003, pp. 185-208; FERNANDO DURÁN, 2005; FILGUEIRA VALVERDE, J., 1953; FILGUEIRA VALVERDE, J., 1974, 187-191; FLÓREZ, E., 1763, p. 94; GABORIT, D. y GALLEGO LORENZO, J., 2011, p. 137; GALLEGO LORENZO, J., 1985, pp. 29-49; GALLEGO LORENZO, J., 1989, pp. 61-69; GALLEGO LORENZO, J., 2001c, pp. 222-227; GALLEGO LORENZO, J., 2001d; GALLEGO LORENZO, J., 2005a, pp. 157-162; GALLEGO LORENZO, J., 2005b; GALLEGO LORENZO, J., 2011a, pp. 225-238; GALLEGO LORENZO, J., 2011b, pp. 73-85; GALLEGO LORENZO, J., 2011e, pp. 130-135; GAUTHIER, M.-M. y FRANÇOIS, G., 1987; GAUTHIER, M.-M., 1998, p. 403; GUDIOL I CUNILL, J., 1908, pp. 103-149; HILDBURGH, W., 1936, pp. 144-150; JUARISTI, V., 1933, pp. 200-206; LARRIBA LEIRA, M., 1991, pp. 210-222; LEGUINA, E. de, 1909,

pp. 145-151; LEIRÓS, E., 1936-1938, pp. 314-319; LÓPEZ MORÁIS, A., 1991, pp. 249-269; MARTÍN ANSÓN, M. L., 1984; MARTÍN ANSÓN, M. L., 2001, pp. 403-404; MORALEJO ÁLVAREZ, S., 1980, pp. 189-238; MORALES, A. de, 1765 (1977), p. 150; NOTIN, V., 2011, p. 141; PITA ANDRADE, J. M., 1954; PITA ANDRADE, J. M., 1988, pp. 73-100; ROSS, M., 1933, pp. 272-278; SÁNCHEZ ARTEAGA, M., 1897; VILLA-AMIL Y CASTRO, J., 1902, pp. 13-14; VILLA-AMIL Y CASTRO, J., 1907, pp. 226-227; YZQUIERDO PERRÍN, R., GONZÁLEZ GARCÍA, M. A. y HERVELLA VÁZQUEZ, J., 1995.

#### 4.2. ARQUETA RELICARIO DECORADA CON MEDALLONES

Autor: taller de Limoges

Procedencia: catedral de Ourense

Material: láminas de cobre esmaltado en *champlevé*, grabado y dorado

Dimensiones: 13 x 15 x 6 cm

Cronología: segundo tercio del siglo XIII

Esta arqueta fue localizada en el interior de una gran arca dedicada a santa Eufemia al realizar unas reformas en el altar mayor. Se desconoce en qué momento fue introducida allí.

Arqueta rectangular con cubierta a dos aguas que se asienta sobre cuatro soportes. Rematada por una crestería perforada con círculos. Responde a una categoría de cajas más sencillas realizadas en láminas de cobre. La caja está compuesta por dos piezas de cobre de bastante espesor, articuladas por dos bisagras. Conserva todavía el mecanismo de una cerradura medieval con dos perforaciones al exterior. Aunque se desconoce la función a la que estaba destinada esta arqueta, en su interior se observan restos de dorado, lo que permitiría pensar en una caja para trasladar los santos óleos.

Las placas de cobre están grabadas, doradas y esmaltadas en *champlevé*. Presentan una decoración muy sencilla, constituida por catorce medallones, seis en la parte frontal, otros seis en el reverso y dos en los piñones. Cada medallón alberga una

serie de figuras en busto, repartidos de forma simétrica por la cubierta y la caja. Las figuras están reservadas y grabadas con un trazo bastante tosco y muy simple. Los bordes de la arqueta están decorados también con un trazo en zigzag, formando un reticulado en los soportes de apoyo. Esta composición destaca sobre un fondo esmaltado en azul, recorrido por zarcillos en reserva dorados. La paleta de color se reduce al azul oscuro para el fondo, el azul claro y oscuro para el interior de los medallones y aureolas centrales, el rojo para el resto de los medallones y el blanco para los nimbos. Apenas se conservan restos de dorado y el esmalte está bastante deteriorado.

El programa presenta una combinación figurativa y fitomórfica en forma de medallones circulares que albergan en su interior figuras de ángeles, de medio cuerpo, en posición frontal, con la cabeza de perfil y las alas desplegadas. Su actitud es estática y estereotipada. Entre los intersticios de los medallones se distribuye una composición vegetal de zarcillos en forma de "8", rematados por una flor de tres pétalos. Idéntica distribución ornamental, vertical y simétrica puede verse actualmente en las cajas conservadas en las iglesias parroquiales de Saint Julien de Vaury, Sainte Croix o la de la Colegiata de Saint Yrieux, en la región francesa de la Haute-Vienne. Dichas piezas responden a un mismo modelo estilístico muy estereotipado de reproducción en serie que se pueden datar entre 1230 y 1270.

Texto: JGL - Foto: JNG

#### Bibliografía

GALLEGO LORENZO, J., 1999c, p. 246; GARCÍA, J. M., 1998, p.33; GAUTHIER, M.-M., 1998, p. 398; MORALES, A. de, 1765 (1977), p. 150; SÁNCHEZ, M., 1998, p. 3; SÁNCHEZ AMEJEIRAS, R., 1997, pp. 310-314; SÁNCHEZ AMEJEIRAS, R., 2001, pp. 172-173.

#### 4.3. ARQUETA RELICARIO DE SAN ESTEBAN

Autor: taller de Limoges

Procedencia: catedral de Ourense

Material: alma de madera, cobre esmaltado en *champlevé*, grabado, cincelado y dorado. Cabezas en aplique

Dimensiones: 17 x 14 x 6 cm

Cronología: ca. 1200-1215

Esta arqueta fue localizada en el interior de una gran arca dedicada a santa Eufemia al realizar unas reformas en el altar mayor. Se desconoce en qué momento fue introducida allí.

Arqueta relicario de estructura prismática con cubierta a dos aguas. Coronada por una crestería de arquillos de herradura calados y tres apéndices esféricos. Guarda en su interior numerosos envoltorios que contienen pequeñas reliquias de santos, algunas con su nombre, testimonio de su santidad.

El alma de madera que forma la estructura de la caja está revestida por ocho placas de cobre (de las cuales falta

Arqueta decorada con medallones





Arqueta de san Esteban

una), esmaltadas en *champlevé*, con figuras grabadas en reserva, cinceladas y doradas, con cabezas en relieve. La paleta de color utilizada comprende azul marino para los fondos, azul turquesa para las bandas horizontales y una amplia gama cromática (verde, amarillo, rojo, blanco y azul claro) para la ornamentación vegetal y bordes, en diversas yuxtaposiciones.

El programa iconográfico se desarrolla en dos registros que recoge de forma sintética el martirio de san Esteban: su lapidación y su enterramiento, ajustándose a la narración del texto bíblico de las *Actas de los Apóstoles*. La leyenda nos cuenta que fue el Protomártir, el primero de los santos en sufrir martirio. Para comprender mejor la lectura de la escena esta debe hacerse de izquierda a derecha y de abajo arriba. En el registro inferior se ilustra la escena de la lapidación: sobre un fondo ornamentado con rosetas cruciformes, la acción se sitúa fuera de la ciudad en un lugar pedregoso, sugerido por el montículo donde se arrodilla el santo. Sorprende en este pasaje el detalle del cesto de piedras que el verdugo lleva sujeto a la cintura. La escena presenta un gran dinamismo por parte de los verdugos, reflejado por el movimiento de sus piernas y contorsión del cuerpo para tirarle las piedras. La posición de los pies, invadiendo la banda que encuadra la composición, contrasta con la inmovilidad y actitud estática del santo mártir, que, arrodillado, eleva sus manos hacia Dios, quien bendice su actitud, creando un ligero campo de profundidad. En la cubierta de la caja se representa la escena del enterramiento del santo. Su cuerpo es depositado en el interior de un sarcófago, ricamente decorado con elementos geométricos, por dos acólitos arrodillados. Un personaje nimbado, con báculo y dalmática, oficia las exequias del difunto dando la absolución.

En los piñones laterales, bajo un arco rematado por un campanario, unos personajes nimbados, de pie y descalzos, llevan en la mano un libro y destacan sobre un fondo azul atravesado por dos bandas azul turquesa.

El reverso, sobre el cual se abre una puerta, presenta una decoración geométrica cuadrículada muy original, sobre una trama ortogonal delimitada por cuadrados de azul cobalto, enmarcando tres filas de rosetas polícromas inscritas en medallones dorados que se superponen en la caja y en el tejado, alternando los colores de las flores en zigzag, rojo-verde-amarillo y rojo-azul-blanco. La distribución se hace en tres filas para la placa inferior y en dos para la cubierta de la caja. El campo floral está delimitado por una greca de crucecitas.

Los rasgos de ejecución así como las siluetas danzantes y las cabezas de aplique de estilo clásico hacen pensar en un tipo de factura lemosina de producción en serie que se realiza a principios del siglo XIII y que tuvo una gran difusión posible-mente a través de los caminos de peregrinación.

Texto: JGL - Foto: Mani Moretón

### Bibliografía

GALLEGO LORENZO, J., 1999a, pp. 242-243; GALLEGO LORENZO, J., 1999d, pp. 634-635; GALLEGO LORENZO, J., 2001a, pp. 249-250; GALLEGO LORENZO, J., 2004b, pp. 118-119; GALLEGO LORENZO, J., 2011a, pp. 225-238; GALLEGO LORENZO, J., 2011b, pp. 225-238; GALLEGO LORENZO, J., 2011d; GARCÍA, J. M., 1998, p.33; HAHN, C., 1999, pp. 109-124; MORALES, A. de, 1765 (1977), p. 150; SÁNCHEZ, M., 1998, p. 3; SÁNCHEZ AMEJEIRAS, R., 1997; SÁNCHEZ AMEJEIRAS, R., 2001, pp. 156-183; SÁNCHEZ AMEJEIRAS, R., 2008, p. 317.

#### 4.4. ARQUETA RELICARIO DE SANTA VALERIA

Autor: taller de Limoges

Procedencia: catedral de Ourense

Material: alma de madera, cobre esmaltado en *champlevé*, grabado, cincelado y dorado. Cabezas en aplique

Dimensiones: 13,5 x 12,5 x 6 cm

Cronología: ca. 1200-1215

Arqueta relicario localizada en junio de 1998, junto con otras cajas de diferentes tamaños y materia —cobre, madera, hueso—, esmaltadas, repujadas y talladas, en el interior de una gran arca clausurada dedicada a santa Eufemia que se encontraba en el altar mayor de la catedral de Ourense. La arqueta de santa Valeria contiene una serie de envoltorios con reliquias de santos, algunos de los cuales se identifican con restos pertenecientes a san Adrián, santa Eulalia y san Sebastián, de los que hasta ahora se desconocía su existencia.

Las primeras noticias que pueden hacer referencia a esta pieza datan del siglo XVI y nos las proporciona Ambrosio de Morales, cronista del rey Felipe II, que fue enviado para



Arqueta de santa Valeria

controlar e inventariar el patrimonio histórico y artístico de los reinos de León y Galicia; de su visita a la catedral de Ourense nos deja constancia de que allí se conservaban “muchas Reliquias menudas, metidas en arquitas muy antiguas, bien labradas de esmalte, mas todo está confuso, porque los títulos que estaban en pergaminos chiquitos se han caído de los envoltorios”. Es posible que esta descripción concierna a las tres arquetas de esmalte lemosino aparecidas en el altar mayor de la catedral de Ourense: una dedicada al martirio de santa Valeria, otra a la lapidación de san Esteban y la tercera decorada con figuras de ángeles.

Se trata de una caja rectangular de pequeñas dimensiones, con tejado a doble vertiente, montada sobre cuatro soportes prismáticos. Actualmente no conserva la crestería original. Dicha pieza tiene una puerta situada en el flanco dorsal inferior en la que puede verse la perforación de la cerradura. En su interior se encontraron numerosos envoltorios con reliquias.

Esta caja presenta en su flanco mayor la escena más tradicional y dramática del martirio de santa Valeria. Se trata del episodio más representado y difundido por los artesanos de Limoges, a partir de la primera mitad del siglo XII. Santa Valeria se considera la protomártir de Aquitania y su vida aparece ligada a la de san Marcial, primer obispo de Limoges.

La escena del martirio se narra en dos registros en la parte frontal de la arqueta. Su lectura debe hacerse de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo. La leyenda cuenta que Valeria, hija del gobernador de Aquitania, al rechazar su matrimonio con el duque Esteban de Tève, este la condena a la pena capital. En la cubierta se representa el episodio de la decapitación, momento en que el verdugo corta la cabeza de

la santa con la espada, en presencia de un personaje desconocido, que observa la escena con gesto de dolor, llevando su mano izquierda a la cabeza, mientras señala con su mano derecha el acto. A la derecha se representa un árbol florido y un montículo recordando que la escena se desarrolla en el exterior, tal y como cuenta la leyenda.

En el registro inferior, figura el episodio del milagro de la cefaloforia. Santa Valeria, una vez decapitada, se arrodilla delante de san Marcial, que estaba oficiando en el altar de la catedral de Limoges, y le entrega su cabeza, ante la cara de estupor del verdugo que intenta guardar su espada en la funda. La mano de Dios surge de una nube bendiciendo la escena. Estamos ante una obra lemosina destinada a una clientela local y que testimonia la difusión del culto a lo largo de las rutas de peregrinación. Piezas semejantes y con el mismo programa iconográfico se encuentran en Alemania, Austria, España, Francia, Italia, Polonia y Estados Unidos.

En el reverso de la pieza se abre una puerta abatible. La decoración es geométrica sobre una trama ortogonal, delimitada por gruesas bandas de color turquesa que encuadran cuadrifolias con estambres de color rojo, alternando el color de sus pétalos entre el verde-amarillo y el azul-blanco. A ambos lados de esta puerta se hallan dos placas decoradas con una decoración ondulada y la continuación de la greca de crucecitas que enmarca toda la pieza.

En los piñones laterales se representa a dos personajes de pie bajo arcadas, nimbados, vestidos con túnica y manto, y libro en la mano; descalzos, sobresalen sobre un fondo paradisíaco, ornamentado con rosetas.

El grafismo de las figuras, grabadas y en reserva muestra un estilo de ejecución elegante pero esquemático que contrasta con la fluidez del plegado de los ropajes de algunos personajes que se mueven en actitud danzante. Esta clase de piezas responde a un tipo de factura lemosina de producción en serie que se asienta en Limoges durante el primer cuarto del siglo XIII y que tuvo una gran difusión.

La presencia de piezas de factura lemosina en Ourense nos remite una vez más a las rutas jacobeanas, no solo como cauce de circulación e intercambio de objetos suntuosos, sino también de cultos y devociones.

Texto: JGL - Foto: Mani Moretón

### Bibliografía

- FRANÇOIS, G., 1999, pp. 48 y 54; GALLEGO LORENZO, J., 1999b, pp. 244-245; GALLEGO LORENZO, J., 1999c, pp. 632-633. GALLEGO LORENZO, J., 2001b, pp. 253-254; GALLEGO LORENZO, J., 2004a, pp. 116-118; GALLEGO LORENZO, J., 2008, pp. 423-424; GALLEGO LORENZO, J., 2011a, pp. 225-238; GALLEGO LORENZO, J., 2011b, pp.73-85; GALLEGO LORENZO, J., 2011c; GARCÍA, J. M., 1998, p. 33; GAUTHIER, M.-M., 1998, p. 398; HAHN, C., 1999, pp. 109-124; MORALES, A. de, 1765 (1977), p. 150; SÁNCHEZ, M., 1998, p. 3; SÁNCHEZ AMEJEIRAS, R., 1997, pp. 310-314; SÁNCHEZ AMEJEIRAS, R., 2001, pp. 172-173; SÁNCHEZ AMEJEIRAS, R., 2008, p. 317.

## 4.5. PLACA CON FIGURA DE CRISTO CRUCIFICADO EN APLIQUE

Autor: taller de Limoges

Procedencia: iglesia de Cameixa (O Carballiño)

Material: placa de cobre, grabado, dorado y esmaltado en *champlevé* con zonas en reserva. Figura de Cristo en aplique

Dimensiones: 21 x 12 x 3,5 cm

Cronología: primer tercio del siglo XIII

Placa cruciforme de aureola circular; presenta catorce perforaciones que servirían para fijarla al soporte de madera. La placa está ejecutada en lámina de cobre, excavada en *champlevé* con zonas en reserva: la mano divina, el *titulus*, y algunos motivos decorativos sobre la cual va la figura de Cristo crucificado en aplique.

La figura de Cristo es de cuatro clavos, se caracteriza por una marcada frontalidad, hieratismo y rigidez, lleva corona real. El pelo es liso y cae sobre los hombros. Los brazos extendidos en horizontal, manos abiertas y el pulgar en abducción. Las piernas están ligeramente superpuestas con los pies formando un ángulo agudo. Los detalles anatómicos, costillas y tórax, están ligeramente esbozados. Lleva *perizonium* corto sujeto a la cadera por un cinturón decorado

Placa con Cristo crucificado en aplique



con rombos, anudado en el centro. En la parte superior de la placa se encuentra la mano divina, saliendo de una nube en actitud de bendecir. En la parte inferior, se representa de forma sucinta la máscara de Adán. El fondo está esmaltado y decorado con discos y rosetas, sobre el cual resalta la figura de Cristo en relieve.

Entre sus paralelos tipológicos más inmediatos cabe señalar la placa con Cristo en aplique de San Mamed de Albos en el Museo catedralicio de Ourense, la placa con Cristo en aplique de la Capilla de las Reliquias (Santiago de Compostela) o la placa con Cristo en aplique del Museo del Retablo en Burgos, procedente de la iglesia de Terrazas de la Sierra (Burgos), que a su vez nos evoca otras cruces de factura lemosina como la cruz de Düsseldorf o la cruz del Museo Diocesano de Lieja. Dichas piezas se podrían datar en torno a 1220-1230.

Texto: JGL - Foto: JNG

### Bibliografía

AA.VV., 1973, p. 47; CHAMOSO LAMAS, M., 1956; CHAMOSO LAMAS, M., 1980, p. 89; GALLEGO LORENZO, J., 1985, pp. 61-63; HUELLAS DE UN CAMINO, 1994.

## 4.6. PLACA CON FIGURA DE CRISTO CRUCIFICADO EN APLIQUE

Autor: taller de Limoges

Procedencia: iglesia de San Mamed de Albos

Material: placa de cobre, grabado, dorado y esmaltado en *champlevé* con zonas en reserva. Figura de Cristo en aplique

Dimensiones: 37 x 20 cm

Cronología: primer tercio del siglo XIII

Placa cruciforme de aureola oval. En su contorno se pueden observar veinte perforaciones que servirían para fijarla a la cara principal de la cruz. La placa es de cobre, excavada y esmaltada en *champlevé* con zonas en reserva: la mano divina, el *titulus*, el madero de la cruz y algunos motivos decorativos.

La figura de Cristo es de cuatro clavos, lleva corona real con incrustaciones de piedras y nimbo crucífero adornado decorado. La cabeza está ligeramente inclinada hacia su derecha. Tiene barba y bigote. El pelo es liso y cae sobre los hombros. Los brazos extendidos en horizontal, manos abiertas y el pulgar en abducción. Las piernas están ligeramente superpuestas. Los pies en rotación externa se apoyan sobre un *suppedaneum* cuadrado. Los detalles anatómicos están sugeridos por una línea ondulada que recorre el pecho, formando las estrías externas, las costillas y los pliegues inguinales. Lleva *perizonium* corto, sujeto a la cintura por un cinturón que anuda por delante y está adornado con engastes al igual que el pectoral que lleva en el cuello.

Se trata de una figura de canon alargado y de proporciones armoniosas, realizada en un relieve muy plano; destaca por su gran plasticidad y elegancia. Sus rasgos faciales responden al tipo de cristos de estilo bizantino. La figura de Cristo se presenta majestuosa y triunfante sobre la cruz de madera, decorada con un zarcillo en referencia al árbol de la vida. En la parte superior de la placa está trazada una nube, bajo la cual se encuentra el *titulus*. En la parte inferior está situado el Gólgota, insinuado por un pequeño montículo de piedras imbricadas en forma piramidal sobre el cual se representa la figura de Adán en actitud orante, saliendo de un sarcófago estrigilado.

El fondo de la placa está cubierto por una ornamentación de rosetas, dispuestas de forma simétrica en diversos tamaños. Las diferentes gamas cromáticas intensifican el efecto pictórico que contrasta con las zonas doradas en reserva.

Entre sus paralelos tipológicos más inmediatos cabe señalar la placa con Cristo en aplice de la Capilla de las Reliquias (Santiago de Compostela) y la placa con Cristo en aplice del Museo del Retablo en Burgos, procedente de la iglesia de Terrazas de la Sierra (Burgos). Otros paralelos lemosinos sugerentes pueden ser la placa del Museo de Dijon o la placa del Museo de Bellas Artes de Zurich. Por las características de estas piezas su cronología estaría en torno a 1215-1230.

Texto: JGL

### Bibliografía

AA.VV., 1973, p. 47; CASTILLO, A. del, 1928, p. 200; CASTILLO, A. del, 1972, p. 15; CHAMOSO LAMAS, M., 1956, p. 19; CHAMOSO LAMAS, M., 1980, p. 86; FILGUEIRA VALVERDE, J., 1974, p. 208; GALLEGU LORENZO, J., 1985, pp. 77-79.

## 5 EN LA CATEDRAL

### 5.1. CRISTO DE LOS DESAMPARADOS

Autor: anónimo.

Procedencia: catedral

Material: madera policromada

Dimensiones: 2,45 x 2,12 x 0,43 m

Cronología: ca. 1200

La imagen del Santo Cristo de los Desamparados se venera desde el siglo XVII en la capilla de los Argiz, en una especie de capilla sepulcral donde están enterrados Pedro Álvarez Argiz, familiar del Santo Oficio, y su hijo Francisco Álvarez Argiz, regidor de la ciudad, y su esposa Antonia de Gayoso. Su presencia en la catedral no está vinculada a esta familia sino que es una imagen que indudablemente tuvo en la Edad Media un mayor protagonismo devocional que iría en merma cuando la célebre imagen traída por el obispo Vasco Mari-



Cristo de los Desamparados

ño, con su verismo de cuerpo muerto, la desplazó a ser una discreta referencia en el marco devoto de la catedral. Antes de ocupar este lugar es posible, como afirman Ferro Couselo y Lorenzo Fernández, que fuera el Cristo que en el siglo XVI estaba colocado en la reja de la capilla mayor, como por otra parte es comportamiento bastante común en otras iglesias.

Según Benito Fernández Alonso, llegaría o se haría para la catedral en el pontificado del obispo Pedro Seguín, que estuvo al frente de la sede de 1157 a 1169, aunque la datación, atendiendo a su estilo, se ha retrasado al entorno del año 1200. Tampoco se puede aceptar, por el anacronismo que ello supondría, que esta sea, como en alguna ocasión se ha defendido, la talla traída desde Finisterre por el obispo don Vasco. Desde luego es una rara representación de Cristo crucificado, de tamaño mayor que el natural, de una importancia artística excepcional.

Está coronado con regia corona alta de florones, larga melena que se desparrama a los lados del cuello y sobre el pecho, con una voluta como remate, huyendo de todo naturalismo y como reproduciendo un recetario para uso de escultores. El *perizonium* baja hasta las rodillas y por detrás hasta la pantorrilla, y se soluciona mediante pliegues casi lineales. Tiene cuatro clavos, permitiendo de esta manera una actitud más quieta. La postura es rígida y el hieratismo solo lo rompen ligeramente la breve inclinación de la cabeza y la ligera torsión de las articulaciones. Todo esto y la notación anatómica hacen pensar que, aun siendo un ejemplar típico del estilo románico, ya se anuncia en él un camino de nuevas

búsquedas que justificarían retrasar su ejecución hacia una cronología cercana al año 1200. La primera mención en la catedral es un poco más tardía del año 1200, cuando el canónigo Alonso Pérez deja en su testamento un encargo para que se ilumine.

El modelo es evidentemente bizantino y, teológicamente, esta impasibilidad y hieratismo quieren insistir en la divinidad de Cristo y la Cruz, en este caso una cruz de gajos para significar el Árbol de la Vida, no se concibe como un instrumento de tortura sino como un trono de gloria. No hay sufrimiento, ni sangre, ni muerte; el Cristo de este momento es el Señor que sí se ha bajado de la mandorla de los juicios finales, se ha subido por el momento a un árbol del que brota la vida y quizá con una referencia clara al texto paulino que habla de que quien venció en un árbol, aludiendo a Satanás, fuese en un árbol vencido. Pero ya se avanza hacia la búsqueda de una visión más realista y en la que la humanidad de Cristo es objeto de amorosa y muy sensible devoción, quizá también contagiándose la iconografía de los sufrimientos y temores que de una manera intensa acometen al hombre a partir del siglo XIII.

No es un ejemplar único, en la propia diócesis auriense otros dos ejemplares muy parecidos permiten hablar de un taller en Ourense que repitió el modelo, o al menos de una serie de imágenes relacionadas entre sí por claras soluciones iconográficas. Determinar cuál es el cabeza de serie o si todos los son de algún ejemplar perdido no es fácil y quizá tampoco es asunto del mayor interés, ya que tanto el de la catedral, como el alaricano de la iglesia de San Salvador dos Penedos y el de la iglesia de Vilanova dos Infantes (Celanova) se podrían incluir en cuanto a su cronología en una franja que va del año 1170 al año 1200 o poco más. Ha sido objeto de algunas restauraciones, como se evidencia claramente en los pies, pero felizmente ha llegado en buenas condiciones hasta nosotros.

Texto: MAGG - Foto: JNG

### Bibliografía

COOK, W.W.S. y GUIDIOL RICART, J., 1965; FERRO COUSELO, J. y LORENZO FERNÁNDEZ, J., 1988; GONZÁLEZ GARCÍA, M. A., 2004; LÓPEZ MORAIS, A., 1975; SÁNCHEZ ARTEAGA, M., 1916; YZQUIERDO PERRÍN, 1993, p. 73.

## Palacio episcopal

EL PALACIO EPISCOPAL auriense está situado a unos 70 m de la vertiente meridional de la catedral, originalmente separado de la misma por una estructura de patios. Es un complejo arquitectónico compuesto por varios pabellones yuxtapuestos, en cuyo lado norte predomina la iglesia de Santa María Nai o la Madre, hoy un edificio barroco pero que parece responder a una antigua iglesia generada a partir de la capilla del palacio episcopal que, finalmente, acabaría deviniendo en parroquia.

Las formidables dimensiones del conjunto hicieron que desde plena Edad Media el palacio fuera conocido como los *pazos, torres e curral do bispo*, en clara alusión a su función defensiva en una ciudad caracterizada por carecer de una fortificación urbana de importancia, y cuyo perfil urbano estaba marcado por dos edificios claves, el palacio que nos ocupa y la iglesia catedralicia, que suplían dichas funciones como plazas fuertes de la misma. No en vano, el palacio se vio implicado en la compleja historia auriense del siglo XV, cuando fue escenario activo en la revuelta de los *irmandiños* (1467-1469) y durante el paralelo enfrentamiento armado de los condes de Lemos y Benavente, que se encastillaron en el palacio y en la también fortificada iglesia catedralicia. El episodio no solo dejó huellas en su fábrica, sino que contribuyó a acentuar su estructura defensiva. Tengamos en cuenta que, hasta fechas modernas, la ciudad de Ourense fue urbe de señorío episcopal. Así, el obispo y cabildo decidían la conveniencia o no de admitir a personas como ciudadanos de la misma, generando

también los problemas sociales desatados en la Baja Edad Media, que concluyeron en numerosos daños en la fábrica del palacio e, incluso, en el asesinato de un prelado.

Parece que, durante las obras de la catedral en el siglo XII, Santa María Nai pudo realizar las funciones de iglesia catedralicia y la transformarían en una parroquia muy popular aunque, como veíamos líneas arriba, de este pequeño edificio de culto solo podemos presuponer que se trató de la capilla del palacio episcopal y que, muy posiblemente debido a la distancia que existía entre catedral y residencia del obispo, concluyó convirtiéndose en una iglesia autónoma. Quizás a este primer edificio de culto pudieran vincularse los restos de una necrópolis que, datados desde el siglo X, han aparecido en algunas zonas del subsuelo de la actual superficie del palacio.

A la par que se daba comienzo a las obras de la catedral románica, el palacio episcopal sufrió una fuerte reestructuración en tiempos del prelado Diego Velasco, según refiere un epígrafe que data las obras en 1131. No cabe duda de que, hasta entonces, el palacio debió de encontrarse en el mismo lugar y que la inscripción solo puede ser el referente a la construcción de alguna de sus zonas o a la realización de mejoras en el edificio, mas no la prueba que permita suponer la construcción de un primer inmueble.

El palacio auriense comparte con todas las residencias episcopales el hecho de haber sido erigido y reformado en una larga y continuada serie de etapas constructivas. En la actualidad, se encuentra dividido en dos zonas administrativas.



Fachada del pabellón románico

Al norte y desde 1898, da cobijo al Museo Arqueológico de la ciudad, mientras sus dependencias de la zona sureste albergan el Archivo Histórico Provincial. En 1951 fue comprado al obispado por el Estado y recibió su configuración y aspecto actual con la reforma llevada a cabo entre los arquitectos Francisco Pons Sorolla y Luis Menéndez-Pidal Álvarez y el entonces director de la institución Jesús Ferro Couselo, reforma que no finalizó hasta 1969. Estas reformas condicionaron en gran medida la aproximación histórica a la evolución constructiva del edificio, ya que presupusieron un buen número de cambios en toda su estructura y la ocultación de parte del conjunto original que no ha salido a la luz hasta las nuevas obras de restauración y reforma llevadas a cabo en la última década.

Una de las características más llamativas del inmueble es la dispersión en toda su superficie de elementos constructivos pertenecientes a época medieval, carentes de una aparente unidad estructural, potenciada además por las notables diferencias de cota en todo el conjunto, asentado por una parte en una pendiente Este-Oeste y, por otra, en un ligero talud hacia su parte sur. Junto a esto, la gran mayoría de las puertas presentan una disposición similar, compuesta por un arco de descarga, bajo el cual se abre un vano adintelado sobre mochetas que, debido a un modo de construir inercial vigente durante siglos, dificultan la posible ubicación cronológica de

las mismas. Junto a esto y según veremos, todo el perímetro del palacio se hallaba separado de la ciudad mediante una cerca, jalonada por un total de seis torres defensivas, de las cuales conservamos parte, al menos, de tres de ellas, dos denominadas *torre Beate Martini* y *torre dos Brancos*. Por fin, con el citado proceso de rehabilitación efectuado a mediados del presente siglo, el conjunto del palacio sufrió una transformación determinante, variándose elementos de su estructura con el fin de acondicionar sus dependencias a nuevos fines, mudando el emplazamiento de varias ventanas y puertas y reponiendo algunos de estos elementos, trazados a imitación de la fábrica medieval. Los espacios originales que conservamos se preservan en estado fragmentario y el revoco de gran parte de sus muros, destinado a la instalación museística y archivística, contribuían a imposibilitar un estudio en profundidad de su desarrollo histórico y arquitectónico. Con la más reciente restauración se han podido corroborar algunas hipótesis y, sobre todo, hallar los vestigios de una galería de la fábrica original.

#### EL PALACIO EN LA EDAD MEDIA

El núcleo principal del edificio está constituido por un cuerpo central, compuesto por varios pabellones que, debido a sus características formales, son considerados obra coetánea. Comenzaremos por los dos centrales. El primero tiene una orientación Este-Oeste y el segundo se dispone en dirección Norte-Sur, hallándose unidos por su ángulo noroccidental. En altura, están organizados a dos niveles, tratándose de la zona que mejor ha conservado la estructura medieval. En el primero, el piso bajo está formado por una estancia rectangular de aproximadamente 19'50 por 6 m que, en su lado norte, presenta una distintiva arquería medieval que Manuel Murguía consideró uno de los más sobresalientes restos de la arquitectura civil galaica. Dicho elemento se estructura mediante cinco arcos de medio punto de escasa luz –0'50 m–, situados sobre pares de columnas, separados por gruesos pilares y divididos en cuatro y uno por una puerta en arco rebajado que da acceso a un patio frontero. Cada arquillo, a su vez, está rodeado por un enmarque cuadrangular. Las columnas se sitúan sobre gruesos plintos cúbicos y basas lisas, coronándose por capiteles con motivos vegetales de diversa configuración, predominando las grandes y gruesas hojas lisas, que se rematan en volutas, y en cuyas uniones se dibujan parejas de círculos concéntricos. Junto a estos, hallamos otros ejemplos más elaborados, con los frentes de las palmas recorridos por sargas de bolas, y dos únicos modelos en los que aparece un juego de ramas estriadas y entrelazadas o toscas representaciones lineales de hojas en serie cubriendo la superficie total de la cesta, respectivamente. El intradós de tres de los cinco arcos sirvió para tallar unos florones centrales, también todos ellos de diferente factura, estribando entre el más carnoso y complejo en el extremo este –formado por

*Arquería románica**Detalle de la arquería románica**Detalle de la arquería románica*

pétalos estriados, surcados por una línea de bolas y rizados en sus vértices— y los otros dos, de ocho pétalos macizos, con escasa o nula decoración. Por último, una de las cinco ventanas tiene la arista del arco decorada mediante bolas, mientras las cuatro restantes presentan un simple bocel.

El interior del salón es una simple estancia rectangular muy remodelada. En origen debió cubrirse con una armadura, hoy sustituida por un entramado de vigas de hormigón. Sus accesos han sido completamente modificados, mediante la construcción a occidente de un gran portalón —probable obra del siglo XVI—, la intrusión de la escalera de tres tramos que conduce al piso superior en su vertiente noroeste y la apertura

ra de otros huecos de distinta factura: el de tránsito actual al museo junto a la citada escalera— y el que da paso a una solana tardogótica en el costado suroccidental. Dos vanos presentan la descrita estructura de arco de descarga con un dintel sobre canes, abriéndose en sus muros sur y este. El primero, claramente encastrado en el paramento original y tallado en piedra nueva, debió ser realizado durante la restauración de Francisco Pons-Sorolla, presentando la particularidad de servir como soporte al epígrafe del obispo Diego, ubicado en su dintel y trasladado aquí por Jesús Ferro Couselo, desde su emplazamiento original en la fachada este del edificio, en la actual calle de Hernán Cortés. El texto del epígrafe reza:



Inscripción de 1131

ERA : M : C : LXVIII : ETQT : IIII : NS :  
NB : D : II AVRIENVM : AEPS:

(En la era de 1169 –año 1131–, siendo el día cuarto de las nonas de noviembre. Diego Segundo, obispo de los orensanos). La segunda puerta comunica el salón con la cocina, según veremos posible obra del siglo XVI, en una muestra evidente de la prolongación de la forma de realización de vanos, presentando la típica estructura descrita. Por último, un tercer vano comunica el salón con la actual solana que se adosa a su costado meridional. A pesar de ser un simple hueco adintelado hacia el interior de la sala, al exterior presenta un arco de descarga y un dintel monolítico. Aunque ambas cuestiones podrían atribuir a dicha puerta una ascendencia medieval, aunque no puedan ser consideradas prueba taxativa debido a las descritas remodelaciones y a la falta de lógica que se desprende de un vano de cierre, abierto a lo que en la Edad Media era el exterior del edificio.

Como prolongación de la sala previa, la cocina es un habitáculo de planta trapezoidal, cuyo muro occidental se corresponde con la fachada exterior del salón hacia oriente, compuesto por grandes sillares. Por el contrario, los paramentos restantes oscilan entre el aparejo mixto de sillar y sillarejo del paño norte, la reutilización de la cerca del palacio en el muro oriental –límitrofe con la actual calle Hernán Cortés– y los posteriores y muy restaurados bloques del paramento sur. En cuanto al mobiliario interior, al muro este se adosa el hogar, compuesto por una campana sobre dos gruesas columnas de orden dórico y, en el muro meridional, se sitúa un pozo, con un brocal cuadrangular de fábrica contemporánea, adosado a un arco de medio punto doblado en el muro. Hacia el exterior puede verse sobresalir la moderna chimenea tronco piramidal, con un remate de pequeñas pirámides coronadas por bolas, dentro de la tradición arquitectónica palaciega galaica, como la cercana casona de Celeiros. De hecho, el amueblamiento de todo este espacio debe ser considerado parte de un proyecto museográfico de corte regionalista, que destacaba los valores tradicionales del inmueble.

El piso alto de este pabellón solo conserva los tres vanos originales que iluminan su interior desde el lado norte del edificio y la cornisa, formada por una línea de bolas sobre canecillos geométricos, habiéndose modificado por completo su estructura interna, de la que solo podemos suponer que estuvo cubierta por una armadura. En cuanto a las ventanas, estas son huecos geminados rematados por arcos de descarga en medio punto que, en su mayor parte reconstruidos, aún conservan un remate de bolas en la ventana más occidental del pabellón longitudinal y en las dos del cuerpo transversal. En lo que respecta a los arcos internos, se trata de parejas compuestas por la unión de dos arcos menores recorridos por molduras, que apoyan en el centro sobre columnas con capiteles de hojas gruesas rematadas en volutas, muy similares a las descritas en las ventanas del piso bajo. Sobre las enjutas de unión entre los dos vanos y entre los dos arquillos que conforman cada uno de estos, aparecen talladas rosetas, de cuatro –las menores– u ocho pétalos –las centrales–. La ventana más oriental del conjunto fue rehecha durante la restauración de Pons-Sorolla, aunque tomando como base una ventana previa en muy mal estado de conservación, según testimonios de la época.

En cuanto al pabellón que corre con eje Norte-Sur, su interior ha perdido por completo la configuración original, al recibir en su extremo sur una gran escalera que comunica con el piso superior del edificio anterior, oficinas, otra escalera que conduce a la actual biblioteca del Museo y una zona de tránsito, durante la remodelación del siglo XX. De la obra primigenia restan únicamente los muros perimetrales, la cornisa de idéntica factura a la descrita para el cuerpo longitudinal y dos ventanas en el piso alto, con la misma composición geminada y decoración de rosetas y bolas. Junto a esto, en su zona de unión con la nave longitudinal y hasta la pasada década aún era perceptible la continuidad de la línea de imposta que recorre la zona del arranque de los arcos en las cinco ventanas de aquella. La imposta aparecía en un fragmento de muro en el que se habían levantado las placas pétreas que lo cubrían, lo cual refrendaba la posibilidad de que todo el paramento

exterior de este pabellón hubiera sido reengrosado o chapado en algún momento de la historia del edificio, desapareciendo una serie de ventanas similares a las del pabellón longitudinal, que asegurarían la pareja construcción de ambos edificios. Esta hipótesis se vio confirmada durante la última restauración del conjunto, que sacó a la luz los vestigios de una segunda galería idéntica a la del vecino salón, y que habían quedado ocultos bajo el chapado murario moderno. El descubrimiento pone de manifiesto, además, la polifuncionalidad de dos grandes salones, en los que debió concentrarse el grueso de las actividades del prelado auriense, organizados en espacios diáfanos que se iban compartimentando con planchas de madera o cortinajes, a medida que la creación de espacios nuevos y de formatos diferentes se hacía necesaria.

El muro exterior norte del conjunto de ambos pabellones se conserva parcialmente, haciendo ángulo con la barroca entrada a la iglesia de Santa María Nai. Se trata de una estrecha fachada, embutida entre restos de época posterior y con su estructura muraria y disposición de vanos muy alteradas, mostrando únicamente dos ventanillos que parecen ser originales en lo que debió ser su piso superior. Se trata de los habituales huecos adintelados sobre mochetas, solo que aquí son más estrechos debido a su condición de ventanas. Un tercer cuerpo, hoy ocupado por el Archivo Histórico Provincial, ha sido datado en fechas cercanas a los edificios descritos y con la funcionalidad de refectorio del palacio. Se compondría por otras dos plantas de similar factura, de cuya altura conservamos como único vestigio un pequeño fragmento de cornisa decorada con bolas sobre canecillos –visible desde el patio sur del palacio–, mientras que de sus muros originales no se preserva elemento alguno tras la reforma renacentista que se llevó a cabo en el mismo. Respecto a la cocina original del edificio, podemos suponer que se halló cercana al refectorio, es decir, en la zona oriental de dicho pabellón. De hecho, en las salas que hoy funcionan como depósito de los fondos del Archivo Histórico de Orense, se conservan varias puertas y la estructura muraria de un edificio que podría haber realizado estas funciones. Se trata de una sala situada a una cota estratigráfica más baja que el resto del conjunto, compartimentada en dos por un panderete y que se sitúa al Este, entre el considerado pabellón del refectorio y la cerca oriental del conjunto. Tiene acceso desde el zaguán que se abre en la zona sureste, desde el que también se tenía acceso a la torre dos Brancos. Ambas puertas se realizaron en piedra, siguiendo el consabido esquema de dinteles sobre mochetas. Además, esta zona cuenta con un ingreso cegado en su muro este, posible entrada desde la calle, y unas credencias abiertas en los muros y la apertura en estos de un canal de agua, que se corresponde con el pozo existente en el muro meridional de la moderna cocina.

De la bodega del palacio sabemos que se hallaba en las inmediaciones de la cerca que cerraba los corrales al Sur del conjunto hacia la rúa dos Brancos, según revela un documento de venta de casas en 1275, situándola en la calle que



Cocina

conducía hacia las Burgas: *...retro apothecam episcopi, in venella que tendit de canis fonea ad burganam.*

Se ha propuesto que el edificio hoy adosado al costado meridional de la iglesia de Santa María la Madre también perteneció a la obra original. Dicha afirmación se apoya en el aspecto del paño murario de este pabellón, visible desde el patio del palacio, en cuya zona baja se pueden ver una serie de sillares irregulares, que debieron ser reutilizados de obras previas –probablemente la torre *beate Martini*– durante la construcción del cuerpo adosado a Santa María en el siglo XVIII. Sin embargo, dicha hipótesis puede ser cuestionada, en primer lugar, por la cornisa que recorre la línea de tejados de este edificio, idéntica a la de la obra dieciochesca de Santa María la Madre. Además, desde un punto de vista documental, el contrato para la reconstrucción de dicha iglesia especifica: “Que a la parte del Palacio del Señor Obispo, se ha de correr una pared y formar un cuarto desde el crucero de dicha iglesia para aquella parte, hasta encontrar con el cuarto de la escribanía y tendrá la pared de grueso una vara y de alto ocho varas y en ella se han de dar en lo alto y bajo las ventanas y puertas que parecieren convenientes a los dichos señores diputados para la comodidad de la habitación, así de lo alto como de lo bajo y esta pared será de mampostería”. Del mismo modo, en dicho documento se especifica: “la obligación de cerrar la pared de la cárcel después de demolida la torre y hacer el postigo en lo que quedare arrimado al crucero, para el servicio del Palacio”, lo cual parece volver a incidir en la reconstrucción de la cerca exterior del palacio y en la reedificación tardía de este cuerpo. Según veremos más adelante, para la construcción de Santa María se eliminó una de las torres defensivas angulares insertas en la cerca de la

residencia episcopal. Tanto a este baluarte como a la propia iglesia medieval de Santa María podrían haber pertenecido los sillares que, además, debían ser reutilizados en la nueva obra, según las cláusulas del contrato: "Que se ha de dar a los dichos maestros toda la piedra que tuvese la dicha Iglesia, como también la de la torre de la cárcel que está inmediata a ella".

A tenor de ambos testimonios, el supuesto pabellón norte no existió nunca, tratándose en realidad de una suerte de patio del que Santa María la Madre era uno de sus límites, como claro acceso directo al templo desde las dependencias del prelado. Del mismo modo, el edificio que limita el patio por su vertiente Este es también de factura moderna, como demuestran las mismas cornisas, a pesar de que los grandes sillares de su zona inferior parezcan ser vestigios de su antigüedad. Este se construyó absorbiendo parte de la cerca del palacio que delimitaba dicho patio con la calle Hernán Cortés, donde actualmente aún pueden verse parte de los restos originales de aquella.

En época algo posterior se añadió un cuarto pabellón que discurría en dirección Este-Oeste, unido al cuerpo Norte-Sur y cuyo exterior occidental, a pesar de las modificaciones y apertura de huecos en fechas posteriores, aún se distingue en la actual fachada del palacio a la calle del obispo Carrascosa. Se trata de un edificio con su fachada septentrional muy modificada por las remodelaciones dieciochescas y la instalación del Museo en el siglo XX. Su interior se fragmentó por medio de paneles y en sus muros se abrieron hornacinas con destino a la exposición de los fondos. No sabemos a qué altura concluía hacia occidente, ya que el grosor de muros en esta zona parece indicar que sus dimensiones eran mucho menores a lo hoy visible, mas también podríamos barajar la posibilidad de que sus muros fueran cepillados en época moderna. Aun así, todavía conserva una puerta abierta en su muro norte –hoy embebida en una obra posterior–, compuesta por un arco de descarga en medio punto y un acceso adintelado, mediante una pieza monolítica también de traza semicircular. Esta presenta una interesante solución constructiva, en la que las dovelas desde las que arranca el arco de descarga están talladas en el mismo bloque monolítico que actúa como dintel, funcionando a modo de segmentos de enlace entre el tímpano y el muro del edificio. Esta solución también aparece, por ejemplo, en la portada norte del crucero de la abacial de Oseira, datable hacia 1200 y, como veremos, permite afinar la cronología de las obras en el palacio episcopal de Ourense. Junto a la puerta, también son visibles algunos de los contrafuertes originales –afeitados en la zona occidental–, que en el remate superior del pabellón aparecen unidos por arcos de medio punto, según se puede observar en el segundo piso del Museo. Este detalle, puesto en relación con la idéntica solución en los contrafuertes de las naves de la catedral, ha permitido adscribir la obra al siglo XIII y, en concreto, al obispado de Lorenzo (1218-†1248), prelado al que su contemporáneo Lucas de Tui atribuía haber

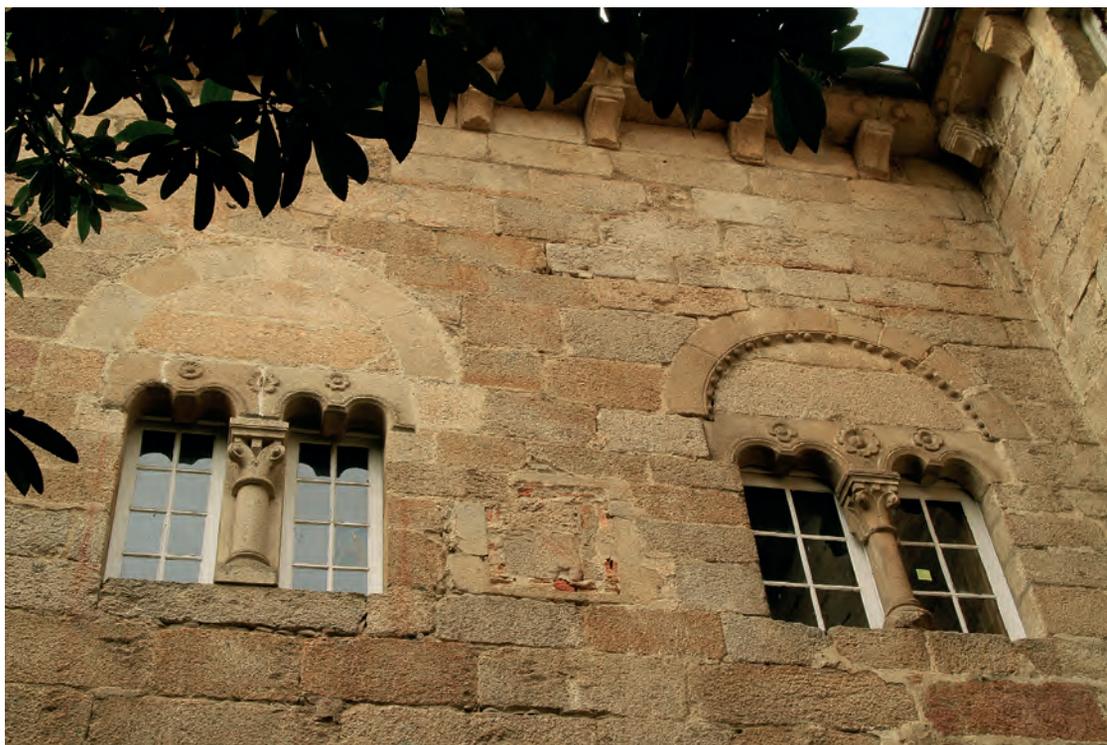
realizado obras de ampliación tanto en la catedral como en el palacio episcopal: *Regula Iuris Laurentius Auriensis Pontifex, eiusdem Ecclesiam et Episcopium quadros lapidibus fabricant.*

Por último, la construcción de la llamada torre de Santa María en el muro norte de este pabellón ha sido datada en el siglo XIV. Forma un cubo destacado en la actual fachada norte del inmueble, visible tanto en planta como en alzado. Su estructura fue profundamente restaurada durante la intervención de Pons-Sorolla, quien cambió de lugar la ventana gótica hoy visible en su muro septentrional, desde su real emplazamiento en el paño occidental de la misma. Se trata de un vano dividido en dos huecos bilobulados de molduración aristada, separados por un mainel y con un pequeño tetralóbulo entre sus enjutas. Del mismo modo, remató el edificio con una cornisa de canes y bolas, a imitación de los pabellones principales, y recreó su estructura en aproximadamente un metro, hecho destacado en el cambio del tipo de piedra de las zonas altas.

#### LA ESTRUCTURA FORTIFICADA DEL PALACIO

El palacio poseyó una poderosa infraestructura defensiva a la que nos hemos referido en varias ocasiones y que circundaba todo su perímetro exterior –las actuales calles de Santa María (Norte), Hernán Cortés (Este), Bailén (Sur) y Barreira (Oeste)–, a su vez jalonado por una serie de torres y que dejaba una amplia superficie rodeando los edificios de residencia, destinada a huertos y corrales –*curral*. Que la simple denominación de *pazo, curral e torres* del palacio ya lleva implícita una fuerte significación militar parece evidente. Los documentos del siglo XIV revelan ciertos aspectos que conducen a entender el palacio, o al menos su estructura exterior, como una entidad defensiva que, en ocasiones, debía hallarse en manos de laicos. A modo de ejemplo, al igual que se documenta en la catedral, existió un teniente del palacio, encargado del edificio y posiblemente de su cerca y paso de ronda, que aparece en 1301 responsabilizándose del mismo: *Fernán Pérez, sirviente del obispo don Pedro e teedor do seu curral*. En 1366, el escudero del conde de Lemos Fernando de Castro –adelantado de los reinos de Galicia, León y Asturias– hacía homenaje a manos de dicho conde para *que teña e garde as torres e curral d'Ourens que son moradas d'obispo d'Ourens*, ante las compañías *do reyno ou de fora do reyno e querendo çercar ou cercaren o dito curral e torres*. En tal situación, el escudero hizo llamamiento de ayuda al deán auriense Gil y al Concejo de la ciudad.

En la actualidad restan algunos vestigios del baluarte que rodeaba el conjunto de la residencia episcopal. Comenzando desde el ángulo noreste del conjunto, adyacente a la desaparecida iglesia prerrománica de Santa María la Madre, se levantaba una torre que conocemos por la documentación de la obra barroca del templo y que se ha identificado con la *torre beate Martini* o *torre vella*, citada en otros registros diplomáticos. A pesar de algún testimonio en este sentido, la torre nunca



Ventanas superiores  
del pabellón románico

pudo hallarse exenta, debido a la ya señalada existencia de la cerca episcopal, que conectaba toda la estructura defensiva del palacio. Así, la torre en cuestión se hallaba inserta dentro de la cerca que rodeaba el conjunto y, además, probablemente adosada a la vieja iglesia de Santa María la Madre, según se desprende de los planos realizados en el siglo XVI. Según Juan Muñoz de la Cueva, que aún pudo verla, la torre fue edificada por Diego III Velasco, siendo “fuerte y magnífica, que ha servido de cárcel eclesiástica, hasta que en estos años se abrió otra cárcel nueva; y la piedra de dicha Torre se aplicó a la hermosa iglesia de Santa María la Madre, con que extendió la fábrica y ocupó todo el sitio que antes tenía la torre”. Quizás el epígrafe localizado por Vázquez Núñez hacia 1900 en la calle Hernán Cortés perteneciera a la demolida torre, siendo reutilizado en la pareja adecuación de la cerca del palacio en esta zona. En cualquier caso, el baluarte fue parcialmente demolido con la obra de la iglesia barroca de Santa María la Madre —“demoler la dicha obra de la Iglesia vieja, torre y casas”—, ocupando su lugar el transepto sur del nuevo templo, según señala el contrato de su construcción y en cuyo muro meridional aún se pueden ver los restos de sillares pertenecientes a la fábrica de este elemento defensivo, reutilizados en la nueva iglesia.

Prosiguiendo por la cerca oriental a modo de paso de ronda, esta unía la torre de San Martín con la ya citada torre dos Brancos —hoy parte del Archivo Histórico Provincial—, situada en el ángulo sureste del conjunto y que recibió su nombre de la ubicación de los bancos destinados a la venta de carne y pescado en la vecina calle. De este torreón con-

servamos parte de su estructura, con una puerta siguiendo la habitual disposición en arco de descarga de medio punto y dintel y una saetera en su paramento superior, que se abre a un zaguán desde el cual, a través de puertas medievales, se entra al norte en la posible cocina medieval del inmueble y al sur, en el interior de la torre.

Descendiendo por la actual calle Bailén —la medieval rúa dos Brancos—, hallamos los restos de otra torre más, desmochada y de la que solo resta su parte baja, con grandes bloques de cantería y a la que se adosan a ambos lados este y oeste las edificaciones modernas de palacio y el pórtico construido durante el episcopado de Florencio Cerviño (1922-1941), siguiendo parcialmente un desestimado y más ambicioso proyecto del arquitecto Daniel Vázquez. La cerca continuaba cruzando la posterior calle del obispo Carrasosa, hasta la actual ubicación del Ayuntamiento de la ciudad, donde giraba hacia el norte. En esta zona se localizaban dos o tres torres que Olga Gallego identificó con las *torres do curral*, por su proximidad a la zona de corrales y huertos del palacio, según se extrae de la documentación de las revueltas Irmandiñas y del ya aludido pleito del *curral*. No deja de ser irónico que el Concejo eligiera como emplazamiento urbano de su institución la parcela del palacio arrebatada al obispo, antiguo señor de la ciudad. Una de ellas hacía ángulo entre los Brancos y la actual Barreira, mientras otra se situaba frente al cuarto pabellón, donde se hallaba una puerta de ingreso al conjunto, aneja a las viviendas del personal de servicios de palacio, y que cerraba el perímetro de los *pazos, torres e curral*: ...una casa enna rúa da Barreira, tras as casas e curral do bispo. Esta



*Portada románica*



*Portada románica clausurada*

zona fue la más castigada durante la revuelta historia social auriense del siglo XV. Lógicamente la situación privilegiada tanto del palacio como de la catedral, en tanto en cuanto fueron construidos como auténticas fortalezas, favoreció la toma de estas y el encastillamiento en su interior de los mismos prelados, dignidades capitulares, personas del concejo y nobles de la ciudad. Por fin, durante el enfrentamiento entre los condes de Lemos y Benavente, el segundo destruyó buena parte de la estructura defensiva occidental, perdiéndose su utilidad y aprovechándose una de sus torres como Cárcel de la Corona hasta el siglo XVIII.

#### PROCESO CONSTRUCTIVO

En cuanto a su cronología edificatoria, Jesús Ferro Cou-selo dató el pabellón central y su galería de arcos en el piso bajo como obra de Diego III Velasco (1100-1132), según la inscripción que se hallaba encastrada en uno de los muros del palacio con la fecha de 1131. Por extensión, esta crono-

logía afectaría al pabellón contiguo en el que se descubrió la arquería hermana a la que ya conocíamos. Las características formales de ambas arquerías que, según veremos, la ubicarían temporalmente por lo menos a partir de los años centrales del siglo XII, me hacen dudar de tal atribución y, por lo tanto, de que podamos considerar algún elemento de la fábrica conservada como realizado antes de la fecha propuesta. Juan Muñoz de la Cueva también databa la perdida torre junto a Santa María la Madre como obra de don Diego Velasco. Por otro lado, se ha señalado la posible construcción coetánea de los tres pabellones centrales del edificio, compuestos por el aludido cuerpo con arquerías, el que junto a este corre en dirección Norte-Sur y el situado en la zona meridional del primero, con uso de refectorio. Parece claro que, efectivamente, y en razón de los puntos de unión entre los tres y los restos de cornisas o ventanas, la edificación pudo ser pareja, pero lógicamente enmarcada en un período de tiempo abierto, como corresponde a un complejo arquitectónico de tres pabellones de dos pisos. Francisco Fariña ha apuntado como fechas posibles los episodios de Pedro II de Sahagún (1157-1169) o de Alfonso

(1174-1213). A mi parecer y siguiendo criterios estilísticos, debemos establecer una clara relación entre los restos escultóricos de las arquerías del piso bajo, con la escultura monumental de origen borgoñón, nexos que se hacen mucho más evidentes en las ventanas del piso alto. La decoración en las enjutas de los pares de arcos con rosetas de amplios y carnosos pétalos y la forma de los capiteles, lisos y únicamente decorados en su zona superior con una gruesa voluta, plantean indudables concomitancias con los ejemplos de arquitectura civil conservados en la ciudad de Cluny, donde hallamos la misma solución compositiva y escultórica en las ventanas y en las características *claire-voies*, que recorren el piso noble de las casas y palacios de la villa monástica. Esta filiación permite otorgarles un marco cronológico-constructivo más detallado, cercano al año 1200, en consonancia a los tímpanos a los que aludíamos líneas arriba. A partir de estas fechas, reformas semejantes se difundieron en Castilla y Galicia, como demuestran ejemplos compostelanos.

Al obispo Lorenzo (1218-†1248) se le atribuye la edificación del pabellón occidental –que después fue destinado a bodega–, debido a sus similitudes formales con la catedral, en este momento en construcción, donde al igual que en este edificio los contrafuertes se unen en su zona superior mediante arcos. Por fin, según Fernández Alonso, Pedro Yáñez de Novoa (1286-†1308) también realizó transformaciones en el palacio, pero ignoramos su posible entidad en virtud de lo hoy conservado.

De aquí y hasta la venta y transformación en Museo con la consiguiente intervención restauradora de Francisco Pons-Sorolla, el palacio continuó su evolución en tanto que pieza de arquitectura residencial. Entre los siglos XV y XVI se adosó una solana al pabellón Este-Oeste de la estructura original. El ya citado enfrentamiento entre los condes de Lemos y Benavente también afectó al palacio, en el que se debieron realizar obras de restauración hacia 1515, fecha en que el Conde de Benavente se comprometía a solventar los daños ocasionados durante la contienda en la catedral y palacio

episcopal. En pleno siglo XVI se produjo un gran proceso legal que afectó a la fábrica palaciega, el denominado *pleito del curral*. Durante casi un siglo, el concejo de la ciudad disputó con la institución episcopal la anexión de la zona occidental del palacio con su muralla, limítrofe con la plaza del Campo, que luego se convirtió en plaza mayor. Ya en el siglo XVII, el palacio sufrió un incendio que, al parecer, afectó a todo el inmueble. Por fin, en la siguiente centuria se reconstruyó en léxico barroco la iglesia episcopal de Santa María la Madre. Esta obra supuso la destrucción de la torre del palacio que se hallaba adosada a dicha iglesia, edificando también el actual pabellón de la residencia episcopal lindante con la fábrica dieciochesca del templo y cerrando el antiguo patio formado por los pabellones medievales.

Texto: ECS - Fotos: JNG

### Bibliografía

ADRIO MENÉNDEZ, J., 1935; CARRERO SANTAMARÍA, E., 2002; CARRERO SANTAMARÍA, E., 2004; CARRERO SANTAMARÍA, E., 2005a, pp. 236-258; CARRERO SANTAMARÍA, E., 2007; CARRERO SANTAMARÍA, E., 2013, pp. 1-10; CASTILLO LÓPEZ, Á. del, 1932; CASTRO, C. de, 1913-1915; CASTRO FERNÁNDEZ, B. M., 2000; CASTRO FERNÁNDEZ, B. M., 2007; CASTRO FERNÁNDEZ, B. M., 2010a, pp. 358-368; CASTRO FERNÁNDEZ, B. M., 2010b; CEDEIRA DACASA, M., 1988; DOCUMENTOS, s. a.; DOCUMENTOS, 1923; DURO PEÑA, E., 1973; DURO PEÑA, E., 1996; FARIÑA BUSTO, F., 1992; FARIÑA BUSTO, 1994; FERNÁNDEZ ALONSO, B., 1897; FERNÁNDEZ ALONSO, B., 1901; FERRO COUSELO, J., 1955; FERRO COUSELO, J., 1964; FERRO COUSELO, J., 1974; FERRO COUSELO, J., 1981; GALLEGO DOMÍNGUEZ, O., 1972; GARCÍA ORO, J., 1987; LEIRÓS FERNÁNDEZ, E., 1946; LÓPEZ CARREIRA, A., 1983; LÓPEZ CARREIRA, A., 1991; LÓPEZ CARREIRA, A., 1993; LÓPEZ CARREIRA, A., 1998, pp. 393-525; MARTÍNEZ, G., 1922; MUÑOZ DE LA CUEVA, J., 1727, p. 245; MURGUÍA, M., 1888, II, p. 969; SACO CID, J. L. y SACO RIVERA, J. A., 1996; XUSTO RODRÍGUEZ, M. y FARIÑA BUSTO, F., 2007; VAQUERO DÍAZ, M. B. y PÉREZ RODRÍGUEZ, F. J., 2010a; VAQUERO DÍAZ, M. B. y PÉREZ RODRÍGUEZ, F. J., 2010b; VALLE PÉREZ, J. C., 1982; VÁZQUEZ NÚÑEZ, A., 1900.

## Museo Arqueológico Provincial

EN SU ORIGEN EL EDIFICIO donde posee su sede el actual museo cumplía la función de Palacio Episcopal, comenzado a construir en el primer tercio del siglo XII por el obispo Diego II (1100-1132). Parte de su núcleo original se conserva alrededor del claustro, ya que a lo largo de los siglos fue sufriendo diversas reformas, añadiéndose a la construcción primitiva elementos góticos, renacentistas y barrocos.

Teniendo en cuenta su condición de edificio singular, fue declarado monumento histórico-artístico por Decreto de 3 de junio de 1931 y, en 1951, fue adquirido para albergar la sede del Museo Arqueológico Provincial de Ourense.

Desde hace algo más de una década permanece cerrado por reformas; sin embargo, sus piezas más significativas pueden verse en una sala temporal de exposiciones, dispuesta para tal efecto en un espacio habilitado en el antiguo Convento de San Francisco.

CAPITEL CON DECORACIÓN ZOOMÓRFICA

Procedencia: iglesia de Santo Tomás de Maside (Maside)  
Material: granito

Dimensiones: 40 x 56 x 35 cm  
Cronología: ca. 1170-1180

Este capitel figura en la relación de objetos adquiridos para el museo por la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Ourense en un inventario publicado ya en 1896. Según consta en él, la pieza fue regalada por el cura párroco de Maside, José Álvarez, y los estudios efectuados lo atribuyen a la iglesia de Santo Tomé.

Se trata de una pieza de granito de unas dimensiones notables (40 x 56 x 35 cm), bien labrada, que se decoró con la representación de tres grifos. Presenta restos de quemado como consecuencia del incendio que se produjo en el año 1927 en las salas de exposición del Museo de la Comisión de Monumentos, antecesoras del actual museo.

Estos animales fantásticos ocupan cada una de las tres caras visibles del capitel entrego. Cada uno de los grifos presenta un cuello estilizado y vuelve su cabeza hacia atrás en actitud de picotear el plumaje de sus alas. Las patas y las garras de los grifos cubren parcialmente el collarino liso del capitel que carece tanto de cimacio como de ábaco. La habilidad del escultor se manifiesta en el tratamiento minucioso de los detalles como las plumas y los espolones de las patas delanteras, las garras de león de las traseras y la cola que pasa por encima de sus lomos. Originariamente la pieza poseyó una policromía que se ha perdido con el paso del tiempo, aunque se conservan restos de pintura de color blanco y rojo.

Esta escena ocupa toda la cesta tronco-piramidal del capitel y refleja una de las características singulares de la escultura de la época: la aplicación de la denominada ley

del marco, es decir, la adaptación de las figuras esculpidas al espacio de un elemento arquitectónico.

Como se ha descrito, el grifo es un animal híbrido, basado en el águila (reina de las aves) y el león (rey de los animales terrestres) que pertenece al mundo fantástico de la Edad Media. Este monstruo fabuloso ya aparece descrito por diversos autores de la antigüedad clásica, entre los cuales podemos citar a Herodoto, Eliano, Ctesias, Plinio el Viejo o San Isidoro de Sevilla, quienes hacen alusión a su procedencia de las culturas caldea, persa y asiria. Sin embargo no deja de resultar extraño que sobre un animal tan significativo y documentado como este los bestiarios medievales, en general, proporcionen una información exigua.

Entre las ligeras variantes compositivas de los grifos, aquella que los muestra con cabeza y alas de águila y cuerpo de león será la más abundante en la plástica románica. Teniendo en cuenta la agudeza visual del águila y la descomunal fuerza del león, dentro del carácter simbólico y moralizante que se otorga a estas representaciones, el grifo muestra una actitud vigilante y, por ello, los lugares del templo destinados a su ubicación serán los capiteles de las portadas y de los arcos triunfales de acceso a la cabecera con una finalidad obvia: la protección desde la altura del espacio sagrado. Al mezclarse en el grifo la naturaleza terrestre (humana) y la celeste (divina), en determinados momentos del cristianismo fue considerado como el símbolo de Jesucristo y de la sabiduría. Sin embargo, en otros casos se identificó con él la personificación del demonio. En este último caso aparece representado atacando con fiereza y crueldad a otros animales. En el bestiario Valdense la doble naturaleza del grifo supone una manifestación positiva de dos seres que figuran entre los reyes de la creación, razón por la cual su vinculación con Cristo se vuelve patente.

En Galicia representaciones del grifo las encontramos en todas las provincias, pudiendo mencionar a modo de ejemplo las de la Catedral de Santiago de Compostela (A Coruña), la iglesia de Santiago de Breixa (Pontevedra) o la iglesia de San Salvador de Vilar de Donas (Lugo). Ya en territorio de la provincia de Ourense, podemos admirar otras excelentes escenas en los templos de Santa Comba do Trevoedo y de Santo Tomé, ambos en el municipio de Maside. En territorios de otras comunidades autónomas como Castilla y León, Cantabria, Asturias, Navarra, Cataluña, Castilla-La Mancha o Aragón, su presencia también se manifiesta con frecuencia en los recintos religiosos.

El capitel figura en los fondos del museo con el número de inventario 21.

Teniendo en cuenta los conocimientos actuales que se tienen de la iglesia de Santo Tomé, los investigadores han propuesto una cronología dentro del último tercio del siglo XII.

#### Bibliografía

AA.VV., 2006, pp. 123-125; RAMÓN Y FERNÁNDEZ-OXEA, J., 1973; VEIGA ROMERO, A. M., 2008.

Capitel con decoración zoomórfica



## VIRGEN ENTRONIZADA

Procedencia: iglesia de Nuestra Señora del Refugio de Compostilla (Ponferrada, León)

Material: madera policromada

Dimensiones: 70 x 23 cm

Cronología: último tercio del siglo XII

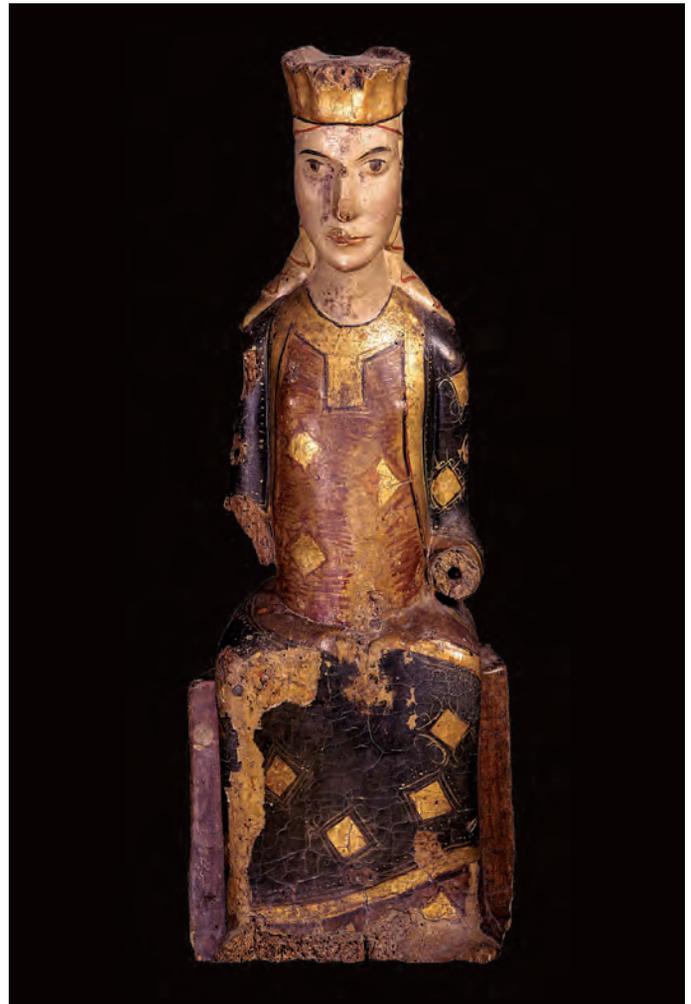
Esta Virgen entronizada se conserva en el museo desde comienzos del siglo XX, a donde llegó como consecuencia de la labor de recuperación del patrimonio desarrollada por la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Ourense.

Compostilla se encuentra enclavada en la comarca leonesa de El Bierzo y figuraba como punto de tránsito de una de las muchas rutas que los peregrinos utilizaban para llegar a Santiago de Compostela. Según las noticias de eruditos de la época, como el Padre Flórez, esta localidad era de vital importancia para proceder a cruzar los ríos Sil y Boeza hasta que, a finales del siglo XIX, el obispo Osmundo manda construir el puente que da nombre a la localidad de Ponferrada. Durante la época de auge de las peregrinaciones en la Edad Media se levantaron muchas ermitas en las proximidades de las rutas que se dirigían a la localidad compostelana y, probablemente, en Compostilla, lugar de procedencia de esta pieza, se levantara una en la cual los fieles prestaban su devoción a la imagen de Nuestra Señora del Refugio.

La imagen está tallada en madera y está policromada. Dentro de este tipo de estatuaria, sin ningún género de dudas, los temas escultóricos más extendidos corresponden a Cristo crucificado y a la Virgen entronizada con el Niño, ya que su presencia era obligada en todas las iglesias de la época. Este último modelo iconográfico surge a comienzos de la Edad Media y también se conoce con el nombre de *Theotókos* o *Panaia Nikopaia* y, además, constituye el tipo de la *Sedes Sapientiae* (el trono de la sabiduría). Esta representación se vincula con las imágenes de los iconos bizantinos debido a su hieratismo y a su concepción para ser observada por el espectador desde un punto de vista frontal. Estas características, junto con la rigidez en la simetría y la mirada ausente, confieren a la imagen mariana una expresión solemne que refleja frialdad y distanciamiento.

Las maderas utilizadas en este tipo de esculturas suelen proceder de los árboles autóctonos y, de este modo, encontramos tallas en las cuales como materia prima se utilizaron el castaño, el pino, el tilo o el roble. Como ocurre con la imagen de Compostilla, la parte frontal esculpida se recubría con una tela y una capa de estuco con la finalidad de obtener una superficie lisa que facilitara su policromía utilizando la técnica del temple.

Esta talla tiene un tamaño pequeño, con unas dimensiones de 70 x 23 cm, lo cual facilitaba su traslado en caso de necesidad para otros actos litúrgicos (procesiones, representaciones religiosas, etc.) y estaba destinada a ser expuesta en un altar.



Virgen entronizada

La escultura está incompleta pero, al corresponder a un arquetipo, resulta fácil saber cómo era en su origen. La Virgen se encuentra sentada en un trono sin respaldo y, en su regazo, sostendría al Niño, cuya huella se conserva, también con un gesto grave y mostrando una actitud hierática. En esta ocasión no se han conservado los brazos de la Madre de Dios aunque, como suele ser habitual en este tipo de composiciones, uno de ellos, en este caso el derecho, se apoyaría sobre el hombro del Niño, mientras que el izquierdo se colocaría en ángulo recto separado de su cuerpo, simulando el reposabrazos del trono. La representación figurativa habitual de Jesús en estos casos lo presenta con rostro de adulto, bendiciendo con una mano y sujetando con la otra el libro de los Siete Sellos o la esfera como símbolo de poder y eternidad, acentuado también por su hieratismo. En este tipo de escultura exenta se utiliza una composición cerrada, de volúmenes geométricos reforzados por el empleo de la línea recta, que expresa la aplicación de un modelo prefijado y estandarizado. La parte posterior del grupo no se talló en su momento, lo cual nos indica su colocación en una hornacina fijada a un muro.

Por su parte, la Virgen va tocada con un velo que dibuja un zigzag en su caída y con una corona real, como muestra de su dignidad. Sus ropajes consisten en una túnica y un manto decorados con rombos y bordes delimitados por una línea negra, detalle que trae reminiscencias de las representaciones en las pinturas y miniaturas de la época. La vestimenta conserva los colores originales rojo y azul.

Las características plásticas de esta talla nos muestran una obra producto de un taller modesto, aunque también se conoce, en este período, la existencia de suntuosos acabados en los cuales se constata el empleo de incrustaciones de piedras semipreciosas o esmaltes, así como la apertura de una hornacina en la parte posterior del conjunto escultórico destinada a guardar reliquias en su interior.

En determinados casos, estas figuras cumplían la función de sustituir el papel de madres de las divinidades utilizado en numerosos cultos regionales, contribuyendo con ello a la expansión del cristianismo mediante un proceso de sincretismo religioso. Por otro lado, gracias a la influencia de los cistercienses y los premostratenses, la devoción mariana alcanza un auge inusitado a lo largo del siglo XIII.

En Galicia este tipo de representaciones, hasta la fecha, han sido escasamente identificadas, siendo alguna de las más citadas la Virgen de Carboeiro, conservada en la parroquia de Saídres (Silleda, Pontevedra) o la de Ferreira de Pantón (Pantón, Lugo).

La datación propuesta por los especialistas para la Virgen de Nuestra Señora de Compostilla se sitúa en el último tercio del siglo XII.

Esta escultura figura en los fondos del museo con el número de inventario 286.

### Bibliografía

AA.VV., 2006, pp. 125-127; FERRO COUSELO, J., 1974, pp. 221-222; VEIGA ROMERO, A. M., 1999.

### CRISTO Nº 1

Autor: taller de Limoges

Procedencia: desconocida

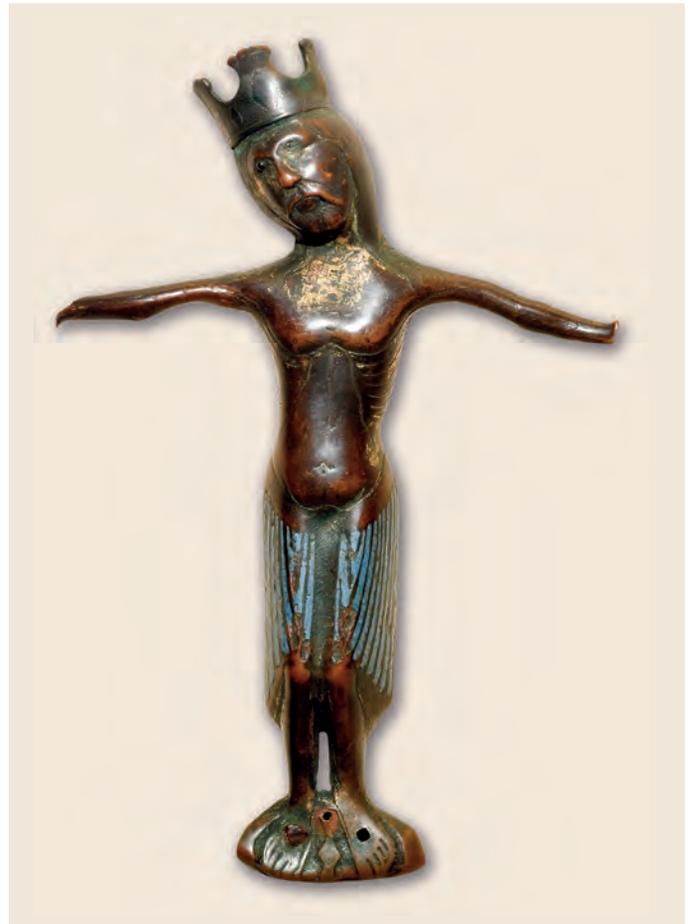
Material: cobre sobredorado y esmaltado

Dimensiones: 22,5 x 11,5 cm

Cronología: tercer cuarto del siglo XIII

Esta imagen de Cristo crucificado pertenece a la tipología de cuatro clavos (uno para cada extremidad).

La pieza mide 22,5 cm de altura y 11,5 cm de anchura. Su proceso de fabricación fue realizado mediante la técnica de fundición a base de la utilización de una lámina de cobre sobredorado —que hoy se encuentra parcialmente perdida— para evitar el proceso de oxidación y el empleo de esmalte, utilizando la técnica *champlevé*. A pesar de la aplicación de una



Cristo nº 1

técnica característica de los productos de Limoges, resulta difícil otorgar con certeza un origen lemosín a un objeto tan pequeño, siendo más probable su fabricación en uno de los muchos talleres menores de orfebrería que operaban en la Península.

Entre los elementos esenciales de este esquema compositivo se incluyen la cabeza ligeramente ladeada hacia su derecha y tocada con la corona real que otorga a la figura un carácter mayestático, mostrando a Cristo como Rey triunfante, alejado de cualquier tipo de sufrimiento, con la cabeza ligeramente inclinada hacia su lado derecho. La figura aparece cubierta con un paño de pureza (*perizonium*), tratada muy esquemáticamente, que conserva restos de esmalte de color azul. Sus pies descansan sobre una peana (*suppedaneum*). La actual corona es consecuencia de un añadido posterior.

En esta bella composición, característica de la estética románica, se utilizó la técnica de la incisión para remarcar las partes del torso desnudo como las costillas, el tórax o la zona umbilical. En el caso de la corona, la barba, el pelo, el cinturón y el paño de pureza se recurrió al puntilleado como sencillo elemento decorativo.

Piezas similares se encuentran en diversos museos de la Península Ibérica. De este modo, por citar un ejemplo, puede

hacerse referencia a un Cristo muy parecido, procedente de "El Castellar" (Villajimena, Palencia), actualmente conservado en el Museo de Palencia.

Las características de la pieza parecen indicar que, después de su fabricación, estuvo destinada a permanecer fijada en una cruz de altar aunque, si tenemos en cuenta sus reducidas dimensiones, tampoco podemos descartar que pudiera decorar la tapa de un evangelario. La manufactura tosca de este aplique, junto a otros tres conservados en el mismo museo, lo distancia de la calidad de otras piezas procedentes de Limoges. Este motivo induce a pensar en una obra tardía, muy industrializada y con unos tipos y formas muy repetitivos destinados, con probabilidad, para una clientela más local.

Este objeto se podría datar en algún momento del tercer cuarto del siglo XIII, no pudiéndose realizar una mayor precisión como consecuencia de la falta de datos.

Según una noticia proporcionada por J. Villa-Amil y Castro, esta pieza formó parte de la "Exposición de Arqueología Sagrada de Lugo" que tuvo lugar en 1896. Ingresó en la colección del museo como consecuencia de una donación efectuada por Benito Fernández Alonso, miembro de la Comisión Provincial de Monumentos de Ourense, en el mes de julio del año 1901.

Este objeto litúrgico figura en el inventario de los fondos del museo con la referencia CE000701.

#### Bibliografía

AA.VV., 2006, pp. 128-131; GALLEGO LORENZO, J., 1985; GALLEGO LORENZO, J., 2005, pp. 184-185; VEIGA ROMERO, A. M., 2001; VILLA-AMIL Y CASTRO, J., 1896.

#### CRISTO Nº 2

Autor: taller de Limoges  
 Procedencia: desconocida  
 Material: cobre sobredorado y esmalte  
 Dimensiones: 17 x 13 cm  
 Cronología: ca. 1250

Al igual que la pieza analizada anteriormente, esta imagen de Cristo se incluye en la tipología del Crucificado de cuatro clavos y, del mismo modo, también pasó a formar parte de la colección del museo como consecuencia de una donación, en esta ocasión, llevada a cabo por Juan Neira Cancela, miembro de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Ourense, ya a finales del siglo XIX, siendo más precisos el siete de marzo de 1898.

La pieza mide 17 cm de altura, 13 cm de anchura y tiene un espesor de 3 mm. Su proceso de fabricación fue realizado mediante la técnica de fundición a base de la utilización de cobre sobredorado y el empleo del esmaltado utilizando la técnica *champlevé*.



Cristo nº 2

Como en el ejemplar anterior, de nuevo el Crucificado aparece representado como Rey de Reyes, va tocado con la correspondiente corona y cubre parcialmente su cuerpo con un paño de pureza (*perizonium* o *linteus*).

Tanto el empleo de la técnica de incisión para resaltar los rasgos corporales como su función y las similitudes con otras piezas son idénticos a las del Cristo anteriormente analizado.

Este objeto litúrgico figura en los fondos del museo con el número de inventario CE000228 y cronológicamente, ante la falta de contextualización, puede fecharse hacia mediados del siglo XIII.

#### Bibliografía

GALLEGO LORENZO, J., 1985; GALLEGO LORENZO, J., 2005, pp. 180-182.

#### CRISTO Nº 3

Autor: taller de Limoges  
 Procedencia: iglesia de Santa Mariña (Xinzo de Limia)  
 Material: cobre sobredorado y esmalte

Dimensiones: 33 cm y 24 cm  
Cronología: siglo XII

Esta imagen de Cristo se incluye en la tipología del Crucificado de cuatro clavos y procede de las excavaciones arqueológicas efectuadas en la iglesia de Santa Mariña, conocida como *A Igrexa Vella* o *A Sé* entre los parroquianos, durante el período comprendido entre el ocho de noviembre de 1995 y el dos de enero de 1996.

La pieza apareció fragmentada en dos trozos que miden respectivamente 33 cm y 24 cm. Originalmente la imagen debió de superar los 57 cm de altura ya que la parte inferior, la de menores dimensiones, no se encuentra completa.

En su proceso de fabricación se recurrió a una técnica de fundición basada en la utilización de cobre sobredorado y el empleo del esmaltado *champlevé*, característica de la producción de Limoges.

Una vez más nos encontramos con el Crucificado representado como Rey de Reyes, tocado con la correspondiente corona, con la cabeza ligeramente inclinada hacia la derecha y su cuerpo parcialmente cubierto con un paño de pureza (*perizonium* o *linteus*), que lo cubre desde la cintura hasta las rodillas, caracterizado por un drapeado a base de pliegues rectos, paralelos y casi desprovistos de volumen.

Este objeto litúrgico figura en el inventario de los fondos del museo con la referencia DX0062/14 y los datos arqueológicos nos proporcionan un contexto fechable en algún momento del siglo XII. Esta cronología es digna de tenerse en cuenta puesto que otros apliques de tipología similar se fechan a partir de mediados del siglo XIII.

### Bibliografía

XUSTO RODRÍGUEZ, M., 1997, p. 27; XUSTO RODRÍGUEZ, M., 2000a, p. 31; XUSTO RODRÍGUEZ, M., 2000b.

Cristo nº 3. Fragmento de la parte superior



### CRISTO Nº 4

Autor: taller de Limoges  
Procedencia: desconocida  
Material: cobre sobredorado y esmaltado  
Dimensiones: 14,5 cm x 12 cm  
Cronología: 1250-1270

Este aplique se identifica con la imagen de un Cristo crucificado, correspondiente al tipo de cuatro clavos, tocado con una corona como Rey de Reyes. La figura aparece ataviada cubierta, desde la cintura hasta las rodillas, con el habitual paño de pureza (*perizonium*) que, en este caso, conserva el esmalte en *champlevé*, en color azul, con el cinturón en blanco y un poco de rojo en el extremo. Unas pequeñas incisiones de puntos se utilizaron como elemento decorativo en el tratamiento del pelo, la barba y la corona. Por su parte, los detalles anatómicos del cuerpo apenas aparecen insinuados.

La factura de la pieza puede calificarse como grosera y, basándose en un modelo lemosín, debió haber sido fabricada en un taller local.

Este tipo de objetos se utilizaron como apliques destinados a formar parte de una cruz procesional o de la tapa de un evangelionario.

Cristo nº 4



Respecto a su cronología, este Cristo se data en un período comprendido entre 1250 y 1270.

Según una noticia proporcionada por J. Villa-Amil y Castro, esta pieza formó parte de la "Exposición de Arqueología Sagrada de Lugo" que tuvo lugar en 1896. Ingresó en el museo como consecuencia de una donación efectuada por Benito Fernández Alonso en el mes de julio del año 1901.

En los fondos del museo se encuentra registrada con el número de inventario 703.

#### Bibliografía

GALLEGRO LORENZO, J., 1985; GALLEGRO LORENZO, J., 2005, pp. 182-183; VILLA-AMIL Y CASTRO, 1896, pp. 166-172.

#### CRISTO Nº 5

Autor: taller de Limoges

Procedencia: desconocida

Material: cobre sobredorado y esmaltado

Dimensiones: 14,3 cm x 8,5 cm

Cronología: finales del siglo XIII

Cristo nº 5



Esta pieza representa la imagen de un Cristo crucificado, también correspondiente al tipo de cuatro clavos, tocado con una corona y ataviado simplemente con el habitual paño de pureza (*perizonium*). El tratamiento del torso es muy simple y sus rasgos anatómicos apenas han sido esbozados, recurriéndose al esmalte *champlevé* para resaltar los ojos y las telas. Los pies aparecen grabados en reserva sobre la peana (*suppedaneum*). En términos generales puede hablarse de un trabajo muy descuidado que, en opinión de J. Gallego Lorenzo, podría atribuirse a un taller local e, incluso, a un aprendiz.

La figura no se conserva completa ya que la parte superior de la corona se encuentra dañada y las extremidades superiores del personaje aparecen mutiladas a la altura de los antebrazos.

En su día pudo haber formado parte tanto de una cruz procesional como de la tapa de un evangelario.

Ingresó en el museo como consecuencia de una donación efectuada a la Comisión Provincial de Monumentos de Ourense por Camilo Villanueva, en aquellos momentos párroco de la feligresía de Razamonde, por lo cual existe la posibilidad de que esta pieza proceda de dicha localidad. Según consta en el Libro de Actas de la Comisión Provincial de Monumentos de Ourense, la entrega de la pieza se realizó en la sesión ordinaria celebrada el cuatro de octubre de 1897; sin embargo, no figura en el Libro de Entrada hasta el mes de julio de 1901.

En los fondos del museo se encuentra registrada con el número de inventario CE00702.

#### Bibliografía

GALLEGRO LORENZO, J., 1985; GALLEGRO LORENZO, J., 2005, pp. 150-186.

#### PÍXIDE

Autor: taller de Limoges

Procedencia: Ouvigo (Os Blancos)

Material: cobre sobredorado y esmalte

Dimensiones: 7 cm de altura x 6 cm de diámetro

Cronología: finales del siglo XIII

Esta pieza procede de unas excavaciones arqueológicas realizadas en Ouvigo, localidad enclavada en la comarca de A Limia, en donde se identificó un edificio que, desde sus orígenes paleocristianos pasó por distintas fases constructivas y de ocupación. Aquí aparece atestiguado desde un oratorio paleocristiano, construido a finales del siglo IV, hasta una pequeña iglesia o ermita románica con gran actividad, como se deduce del elevado número de sepulturas y los diferentes objetos litúrgicos, que estuvo dedicada a San Verísimo.

La píxide, también conocida como copón o ciborio, consta de dos cuerpos: un recipiente cilíndrico y una tapa cónica a la cual le falta el habitual remate en forma de cruz



Píxide

articulados a través de una bisagra y de un pasador. Ambos elementos se decoran con una iconografía simbólica consistente en dos medallones circulares que rodean el monograma de Cristo IHS, coronado por un símbolo (tal vez una omega) y complementado con una cruz dispuesta bajo él.

Para su fabricación se emplearon láminas de cobre muy finas que, posteriormente, fueron doradas y esmaltadas mediante la técnica *champlevé*. Respecto a la paleta de color se utilizó el blanco para los medallones y el azul para el fondo.

Esta caja de pequeñas dimensiones tenía una función litúrgica y se destinaba para la reserva y el transporte de las formas eucarísticas o de los santos óleos.

Aunque el origen de las píxides se remonta a los inicios del cristianismo, su utilización no se generalizará hasta finales del siglo X. Desde este momento, como consecuencia de las disposiciones recogidas por la *Admonitio Synodalis* (siglo X) para la dignidad de los templos y para la regulación de los cultos, todas las iglesias debían disponer en su altar de tres elementos: las urnas con las reliquias de los santos, el evangelario y la píxide con el cuerpo del Señor para proporcionárselo a los enfermos.

Las características formales, iconográficas, cromáticas y estilísticas de la píxide coinciden con los repertorios empleados en los talleres de Limoges que desarrollan su actividad industrial en el último cuarto del siglo XIII y comercializan sus productos por todo el occidente de Europa.

En los fondos del museo se encuentra registrada con el número de inventario CE004176/1.

#### Bibliografía

GALLEGO LORENZO, J., 1985; GALLEGO LORENZO, J., 2005, pp. 187-188; RODRÍGUEZ COLMENERO, A., 1979, p. 344; RODRÍGUEZ COLMENERO, A., 1985, p. 268 y lám. VI; VEIGA ROMERO, A. M., 2003.

#### ESCULTURA DE UN MÚSICO

Procedencia: parroquia de Santa María de Covas (San Cristovo de Cea)

Material: granito

Dimensiones: 103 x 35 cm

Cronología: ca. 1200

Hasta el momento la figura se ha identificado con el rey David, buscando similitudes en una representación de dicho personaje tañendo un arpa en la portada de Platerías de la catedral compostelana. Sin embargo, su identificación con el mencionado rey es difícil de sostener. Si comparamos a ambos individuos, vemos que el compostelano está tocado con una corona, símbolo de su realeza, mientras que en el representado en este relieve no figura semejante objeto. Por otro lado, la investigación realizada sobre las representaciones de los Pórticos de la Gloria (catedral de Santiago de Compostela) y del Paraíso (catedral de Ourense), permite ver en esta figura a un músico tañendo una fídula, instrumento también conocido como viola, y no un arpa. Si se observa con detalle

Escultura de un músico



la figura, se aprecia como con la mano derecha sujeta un arco, necesario para tocar el instrumento musical, y con la derecha sujeta la fídula por su mástil o diapason; sin embargo, la falta de un detalle mayor nos impide discernir si se trata del modelo de viola en cuatro o en ocho.

Desde el punto de vista estilístico, se aprecian unos rasgos toscos en la figura y un tanto esquemáticos, en cierta medida acentuados por el elevado grado de deterioro de la pieza; además, el tamaño de la cabeza resulta desproporcionado respecto al cuerpo. No obstante, el escultor intentó diferenciar en la medida de lo posible el rostro del cabello, representar la vestimenta del individuo (una túnica corta y un manto entreabierto), diferenciar los dedos de las manos y matizar los rasgos faciales. Asimismo, la postura en que se encuentra, con las piernas entrecruzadas, confiere cierta sensación de movimiento y, en este sentido, sí recuerda a las representaciones de los músicos presentes en los pórticos anteriormente mencionados. Por otro lado, en un principio, no debe descartarse que originalmente la pieza estuviera policromada.

El relieve ingresó en los fondos del museo por medio de una compra realizada a un anticuario (Urbano Ferreiro Pérez) en el año 1972. Según se ha podido constatar, procede de la parroquia de Santa María de Covas (municipio de San Cristovo de Cea), en la comarca de Terras do Carballiño.

A falta de un contexto adecuado sobre su hallazgo y teniendo en cuenta tanto los rasgos estilísticos citados como la evolución del arte románico en la comarca, podría proponerse una cronología alrededor del año 1200.

Esta escultura figura en los fondos del museo con el número de inventario 4.211.

Texto: TVA - Fotos: MAPO/FRM

### Bibliografía

FERRO COUSELO, J., 1974, p. 204; VEIGA ROMERO, A. M., 2013.

## Iglesia de Santa María Nai

LA IGLESIA DE SANTA MARÍA NAI (Madre) se encuentra en pleno casco antiguo de la ciudad de Ourense y, desde la plaza mayor de la ciudad, se accede a ella subiendo una pronunciada escalinata que da a su fachada occidental. Este edificio se erigió en las inmediaciones de la catedral y al lado del Palacio Episcopal que, en la actualidad, alberga la sede del Museo Arqueológico Provincial.

La información conocida sobre el primitivo templo románico resulta escasa. Su construcción se llevó a cabo tras la segunda restauración episcopal de Ourense con el nombramiento de Ederonio (1071-1088) y ha quedado constancia de ello gracias a una inscripción conservada sobre la puerta del costado septentrional de la actual iglesia barroca.

El epígrafe ha sido objeto de diversas interpretaciones siendo la correcta, en nuestra opinión, la propuesta por F. Fariña Busto cuya lectura y transcripción sería la siguiente:

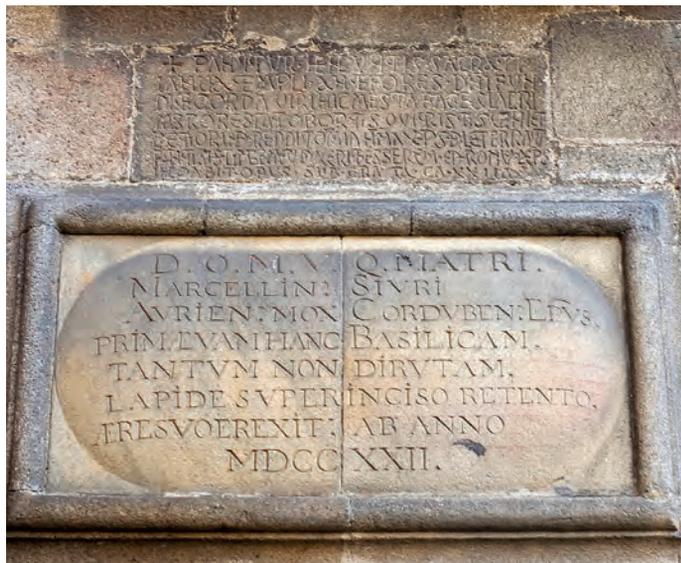
+ PANDITVR · HAENC CUNTIS SACRAT<sup>A</sup> / IANV<sup>A</sup> TEMPLI · E FORES  
· D[OMI]NE FVN/DITE CORDA VIRI HIC MESTAS FACES LACRI/MIS  
RORESCAT OBORTIS QVI TRISTIS VENIET / LAETIOR INDE REDDIT  
· OMNIA HUMANA XR[SITU]S DELET ERRATA / FATENTI SI SE CUM  
GEMITV DIXERIT · ESSEREM · EDERONIVS AEPISCOPIVS / INCOABIT  
· OPVS · SVB · ERA M<sup>A</sup> · C<sup>A</sup> · XXII<sup>A</sup>

En el texto aparece de modo explícito la fecha de consagración de la iglesia, el año 1084 (Era 1122), y se dispone en siete líneas incisas en el interior de una cartela. En las cinco primeras se observa una separación interlineal regular y un

tamaño de las letras uniforme mientras, en los dos últimos renglones, se aprecia una tendencia a comprimir el texto y, en especial en la última línea, la morfología de las letras se muestra más reducida. Se pueden apreciar rasgos paleográficos similares entre la mencionada inscripción de la iglesia de Santa María Nai y un epígrafe, fechado en el año 1131 (Era 1169), localizado en el claustro del antiguo Palacio Episcopal.

En base a la información suministrada por el epígrafe citado, el edificio levantado bajo el episcopado de Ederonio no fue una restauración de una construcción previa sino una obra completamente nueva como indica el empleo de la expresión *incoabit opus*.

El edificio de Santa María Nai mantuvo una relación especial con su sede catedralicia. Como ha puesto de manifiesto E. Carrero Santamaría, esta iglesia desempeñó la función de catedral provisional durante el período comprendido entre la destrucción de la antigua basílica prerrománica de San Martiño hasta su reconstrucción con la consagración de su cabecera en el año 1188. A continuación quedaría como capilla del Palacio Episcopal y como lugar eventual de enterramiento de los obispos ourensés. Por estas razones gozaría, a lo largo de la Edad Media, de un rango especial entre las iglesias urbanas. La utilización de templos auxiliares también se constata en otras sedes episcopales como Tui (Pontevedra), León y Astorga (León) o Ciudad Rodrigo (Salamanca). Por otro lado Santa María Nai desempeñó actividades parroquiales y dispuso de un cuerpo propio de capellanes dependiente del cabildo catedralicio.



Inscripciones de 1084 y 1722

En el Archivo Diocesano de Ourense, entre los protocolos de Antonio Losada y Novoa, se conserva la denominada *Escritura de concordia para la obra de la Iglesia de Santa María Madre*, fechada el 27 de junio de 1721, es decir, el contrato de obra para la edificación del templo conservado en la actualidad. En ella se estableció que la dirección de los trabajos arquitectónicos del nuevo edificio correría a cargo de dos maestros de cantería y mampostería llamados Pedro Serrapio y José Piñeiro. Entre las cláusulas contractuales se acordó “que se ha de dar a los dichos maestros toda la piedra que tuviese la dicha iglesia, como también la de la torre de la cárcel que está inmediata a ella [...]” y “que han de demoler la dicha obra de la iglesia vieja, torre, casas y más sitio que ha de ocupar la dicha fábrica [...]”.

Gracias a este documento se constata que cualquier resto del edificio medieval fue demolido y reutilizado como material de construcción. De este modo, en el cuerpo superior

de la fachada occidental, se distingue el aprovechamiento de cuatro columnas de época bajo-imperial romana que ya habían formado parte del templo románico procedentes también de construcciones anteriores. En un estudio reciente J. Domingo Magaña fecha dos de las columnas en el siglo III y las otras dos entre los siglos III y IV retrasando, pues, las cronologías propuestas hace cuatro décadas por M. Núñez.

La fecha de finalización de las obras se produjo en 1722 como consta en un epígrafe, colocado también en el costado septentrional justo por debajo de la inscripción medieval.

Tanto de la lectura de la obra escrita por Fr. Juan Muñoz de la Cueva como del contrato de construcción se deduce que la fábrica previa poseía poca capacidad. La necesidad de un mayor espacio para la acogida de más fieles y el desarrollo adecuado de las actividades litúrgicas sería, por lo tanto, la razón fundamental de la construcción de un nuevo edificio.

En la actualidad la iglesia de Santa María Nai se mantiene en un buen estado de conservación aunque, salvo acontecimientos significados, permanece cerrada al culto.

Texto y fotos: TVA

### Bibliografía

CALLEJA PUERTA, M., 2010, pp. 461, 465 y 479; CARRERO SANTAMARÍA, E., 2002, *passim*; CARRERO SANTAMARÍA, E., 2005, pp. 88-90 y 185-191; CARRERO SANTAMARÍA, E., 2009, p. 76; CARRERO SANTAMARÍA, E., 2013, pp. 22-28; CASTILLO LÓPEZ, Á. del, 1923; CERDEIRA DACASA, M., 1985; DOMINGO MAGAÑA, J. A., 2011, pp. 234-235 y núms. 730-733; DOMÍNGUEZ PERELA, E., 1987, p. 74 y láms. CCXLV, c y CCXLVI, a-c; FARÍÑA BUSTO, F., 1994, pp. 34-36 y fig. 13; GARCÍA IGLESIAS, J. M., 1993a, pp. 161-162 y 1993b, p. 164; MUÑOZ DE LA CUEVA, Fr. J., 1725, pp. 233-234; NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M., 1976; NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M., 1978, p. 161; RODRÍGUEZ MUÑIZ, V., 2010, pp. 155-156, doc. nº 64; SACO CID, J. L. y SACO RIVERA, J. A., 1996, pp. 164-165; SÁNCHEZ PARDO, J. C., 2012, p. 399; VÁZQUEZ NÚÑEZ, A., 1896; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1995, pp. 30-31.

## Antigüedades Casa Ros (restos del monasterio de San Miguel de Bóveda)

EL EDIFICIO ESTÁ SITUADO EN EL NÚMERO 130 de la Avenida de Zamora de la capital ourensana. Componiendo la portada de esta tienda de antigüedades se encuentra una arquivolta perteneciente a una ventana absidal y sendos capiteles sustentados sobre cinco tambores que corresponden al apeo de un arco fajón presbiterial. Ambos elementos provienen de la iglesia del convento de San Miguel de Bóveda (ubicado en el pueblo de O Priorato, en el municipio de Bóveda de Amoeiro). Tras la desamortización, la iglesia pasó a manos privadas, siendo adquirido en 1947 por don Faustino Álvarez,

quien la reformó para convertirla en su vivienda. En 1949 decidió derruir el ábside semidecagonal, vendiendo las piezas resultantes a don Fermín Chaparro, quien aprovechó muchas de ellas para la construcción de su casa familiar en el pueblo de A Bouza (Vilar de Astrés). Don Fermín revendió tanto el arco como los capiteles al propietario de *Antigüedades Casa Ros*.

El arco, de medio punto peraltado, está formado por una sola rosca y protegido por una chambrana. Esta se adorna con cinco filas de billetes, mientras que la rosca se moldura en sendos boceles, más grueso el que mata la arista, que flan-



Arco y capiteles procedentes  
de San Miguel de Bóveda

quean una media caña. Este arco reposa sobre unos capiteles reutilizados, destinados en origen a sustentar otra clase de elementos. Es probable que estos fuesen el soporte del arco fajón que reforzaría la bóveda del ábside. Ambos muestran temas vegetales. En el que se halla a la izquierda encontramos dos órdenes de anchas hojas lanceoladas. Las inferiores surgen de una banda horizontal inmediata al astrágalo, conformada por sus propios anversos fusionados. Su nervio central se presenta en arista al tener sus laterales un desarrollo levemente cóncavo. Sus ápices se pliegan hacia atrás, formando unas apretadas volutas que sobresalen conformando un motivo similar a *crochets*. El orden superior repite el mismo esquema, llevando sus volutas a los ángulos y partes centrales del capitel. El que se encuentra a la derecha presenta dos órdenes de anchas hojas, en las que las laterales tienen menor tamaño. Todas ellas, de anverso ligeramente rehundido, vuelven su carnoso ápice hacia abajo, del que cuelgan bolas. Solo se conservan cinco de los tambores que componían cada fuste, mientras que las basas se han perdido, aunque probablemente repitieran el esquema de las conservadas en la casa de A Bouza. Estas se molduran en un toro superior formado por

un cuarto de bocel seguido de un bocelillo retranqueado, una tenia en lugar de escocia, y un toro inferior muy aplastado de escaso desarrollo tanto vertical como horizontal. El plinto en el que apean es circular, moldurado por una baquetilla separada por una línea incisa de la parte inferior, que se conforma como una banda lisa.

A pesar de que la iglesia de San Miguel de Bóveda se data hacia el 1170, estos capiteles se corresponden con un momento más tardío, como revela el uso de ese motivo vegetal que se puede asimilar con el del *crochet*, y que nos llevaría ya al siglo XIII.

Texto y foto: MVT

#### Bibliografía

BANGO TORVISO, I. G., 1979, p. 59; PITA ANDRADE, J. M., 1963, pp. 43-45; PITA ANDRADE, J. M., 1969a, pp. 71 y 79; VÁZQUEZ-MONXARDÍN, A., 1995, pp. 69-70 y 87.

