

El Pórtico del Paraíso como foco receptor de modelos artísticos foráneos: Arte, Poder y Liturgia

The 'Pórtico del Paraíso' as Recipient of Foreign Artistic Models: Art, Power, Liturgy

Natalia CONDE CID

Universidad de Santiago de Compostela.
nataliacondecid@hotmail.com

Recibido: 24/04/2012

Aprobado: 06/07/2012

Resumen. A la hora de realizar un exhaustivo estudio sobre el Pórtico del Paraíso de la Catedral de Ourense (Galicia) se ha reparado en la considerable falta de documentación en lo que a la época medieval se refiere. En el presente trabajo se trata de dar solución a dicha problemática acudiendo a la fuente más fiable, el propio edificio, aunque asimismo se intentará subsanar a través de la comparación iconográfica con monumentos similares.

Palabras Clave: Arte Gótico – catedrales - portadas medievales - iconografía apóstoles y profetas.

Abstract. The lack of enough medieval records difficults achieving a detailed study on the 'Portico del Paraiso' of the Cathedral of Ourense (Galicia). The present paper deals with that problem using the most reliable source, the building itself, in combination with the iconography of similar monuments.

Key Words: Gothic art - cathedrals - medieval porches – apostles and prophets' iconography.

Sumario.

1. Aspectos arquitectónicos del Pórtico del Paraíso de la Catedral de Ourense. 1.1. Elementos arquitectónicos del Pórtico del Paraíso. 2. Aspectos escultóricos del Pórtico del Paraíso. 2.1. Profetas. 2.2. Apóstoles. 3. Referentes e influencias. 3.1. El Pórtico de la Gloria compostelano. 3.2. Otros ejemplos iconográficos similares. 4. Iconografía de los arcos de acceso de la catedral de Ourense y sus posibles relaciones. 5. Conclusiones. Fuentes y Bibliografía.

1. Aspectos arquitectónicos del Pórtico del Paraíso de la Catedral de Ourense.

Se puede definir el término *porticus* medieval como el lugar del templo que es más de tránsito que de permanencia, debido a que se encontraría abierto¹. Asimismo estaría definido por el autor como un espacio cubierto con función de servir como vestíbulo a las iglesias², cuyos usos principales fueron el funerario³, el asambleario como espacio de celebración de reuniones⁴ y, ya por último, el litúrgico⁵. Se trata de un tipo de

¹ Definición tomada del Libro V de las *Etimologías* de San Isidoro. Citado por A. M. MARTÍNEZ TEJERA, "El "pórtico" románico: origen y funcionalidad de un espacio arquitectónico intermedio de la edilicia medieval hispana (*atrium / porticus / vestibulum*)", *Espacios y estructuras singulares del edificio románico*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2008, (p. 193-227), p. 204.

² I. G. BANGO TORVISO, "Atrio y pórtico en el románico español: concepto y finalidad cívico-litúrgica", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Valladolid, Universidad de Valladolid-Secretariado de publicaciones, 1975 (p. 175-188), p. 175-178.

³ La puerta de entrada al templo es, según un documento del año 1303, un lugar especial, en el que se entonaba el himno *In Paradisum* en memoria de los difuntos. BANGO TORVISO, 1975: p. 180.

⁴ Era lugar de reunión de los concejos municipales, o también espacio dedicado a la administración de justicia. MARTÍNEZ TEJERA, 2008: p. 194.

construcción extendido en Francia desde la época carolingia, tal como observamos ya en Saint-Germain-des-Près (París), cuyo nártex constituye una anteiglesia por sí sola. No obstante, la influencia que encontramos en la catedral ourensana puede ser considerada como un eclecticismo entre los cuerpos occidentales desarrollados por la orden de Cluny⁶, cuyo espacio porticado era utilizado como punto primordial de detención en diversos ritos de liturgias procesionales, y los pórticos que construye la orden del Císter⁷.

Además de los usos citados es necesario tener en cuenta que el sentido principal de los pórticos medievales reside en la iconografía que contienen, figuras que deben ser visibles para el fiel a su llegada al templo. En el caso de la catedral de Ourense parte de este último significado se pierde por el hecho de que el Pórtico del Paraíso no constituye el principal acceso al templo⁸, pues careció de escaleras ubicadas en el frente hasta el siglo XX: como entradas principales actuaban los accesos norte y sur del transepto, además de otras dos que se ubicarían según algunos autores en los extremos septentrional y meridional de la fachada oeste, habiendo sido esta última demolida en el siglo XVI para edificar el primer cuerpo de la Torre de San Martín⁹.

El Pórtico del Paraíso y su fachada occidental parecen haber sido edificados en la tercera fase constructiva del edificio catedralicio¹⁰, datada entre los años 1218 y 1248,

⁵ Durante la Alta Edad Media los pórticos eran usados como lugar de penitencia pública. BANGO TORVISO, 1975: p. 183. Era asimismo lugar de parada solemne de las procesiones que seguían las estaciones marcadas por las cruces del templo. MARTINEZ TEJERA, 2008: p. 195.

⁶ Son las denominadas *galileas*, de las cuales no permanece íntegra ninguna en la Península Ibérica. J. L. SENRA GABRIEL Y GALÁN, "En torno a las estructuras occidentales de las iglesias románicas: formulación arquitectónica y funcional de las galileas (ca. 1030-1150)", *Espacios y estructuras singulares del edificio románico*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2008, (p. 123-155), p. 123 y p. 144.

⁷ Aunque la orden del Císter nunca impuso un modelo de edificio al que supeditarse en planta y alzado, el parentesco con las fórmulas usadas en Borgaña, cuna del movimiento cisterciense, es patente. J. C. VALLE PÉREZ, *El monacato en Galicia durante la Edad Media: la orden del císter*, Santiago de Compostela, Fundación Alfredo Brañas, 1991, p. 61-63. Los templos cistercienses estaban destinados exclusivamente al monasterio, sin existencia de un espacio ni para el pueblo ni para los peregrinos, quienes durante mucho tiempo no fueron admitidos en el interior. Este es el motivo por el cual sus iglesias no solían contar con ningún amplio portal decorado en su cara oeste. W. BRAUNFELS, *Arquitectura monacal en Occidente*, Barcelona, Seix Barral, 1975, p. 133. Sin embargo, arquitectónicamente hablando, la nave se prolongaba a menudo más allá de la fachada oeste mediante un porche que cobijaba una pequeña puerta lateral. J. F. LEROUX-DHUYIS, *Las abadías cistercienses. Historia y arquitectura*, Colonia, Könemann, 1999, p. 57.

⁸ M. SÁNCHEZ ARTEAGA, *Apuntes histórico-artísticos de la Catedral de Orense*, Orense, Imp. y Pap. de la Religión, 1916, p. 49-50. Pita Andrade, por su parte, afirma que el hecho de que existiesen tiendas y otros habitáculos en la base habilitada para salvar el desnivel del terreno sobre el que se asentaba el templo en su lado oeste vendría a confirmar la inexistencia de una escalinata en el frente de esta fachada, que no fue edificada hasta 1980. De este modo, es posible que se encontrase cerrada por una balconada semejante a la que aún poseía por esta fecha de mediados del siglo XX. J. M. PITA ANDRADE, *La construcción de la catedral de Orense*, Santiago de Compostela, Instituto Padre Sarmiento de Estudios Gallegos, 1954, p. 100.

⁹ Consta que próxima a la esquina norte del atrio existió hasta el siglo XVIII una escalera por la cual se ascendía al atrio, y facilitaba la entrada a la fachada. Por su mal estado fue sustituida en el siglo XVIII por la que en la actualidad ocupa la parte central del costado norte, que da acceso a la puerta lateral de la torre de las campanas. Cabe la posibilidad de que asimismo existiese otra escalera paralela en el lado sur, que habría sido demolida con la construcción de la torre de San Martín. SÁNCHEZ ARTEAGA 1916: p. 49-50.

¹⁰ En una primera fase constructiva se lleva a cabo la primitiva cabecera del edificio. En la segunda se concluye el presbiterio y se crean los brazos del transepto con sus portadas, además de algunas capillas en él; asimismo se comienzan las naves longitudinales. PITA ANDRADE, 1954. R. YZQUIERDO PERRÍN;

en los cuales la sede estuvo regida por el obispo don Lorenzo¹¹. El silencio de la documentación durante los siglos medievales con respecto a estas obras es casi absoluto, si bien se cuenta con un testimonio de Lucas de Tui que hace referencia a la actividad edilicia del citado obispo¹²: los análisis estilísticos y el propio Lucas de Tui revelan que en estas mismas datas habría sido erigido, además del Pórtico del Paraíso, el primer cuerpo de la torre de las campanas,¹³ situada en el lado norte del mismo.

1.1. Elementos arquitectónicos del Pórtico del Paraíso.

Consta dicho cuerpo occidental de la catedral auriense de cuatro elementos definitorios de su estructura: una fachada interior en la que se encuentra la figuración principal complementada por algún otro elemento iconográfico en su correspondiente contraportada, dos torres que flanquean este pórtico y delimitan su espacio –la de San Martín, incompleta, en el lado meridional, y la Torre de las Campanas en el lado septentrional-, y una fachada exterior en correspondencia con la interior. Es muy similar al compostelano Pórtico de la Gloria incluso en sus proporciones, si bien difieren unos pocos centímetros de largo, relacionando su falta con la presencia de las torres anexas en Ourense. Mide 17,50 metros de largo por 4,50 de ancho¹⁴, aunque el largo se reduce a 17,21 m. de espacio útil, si restamos el que ocupan ambas torres laterales¹⁵.

En alzado, la estructura del pórtico se divide en tres alturas. Siguiendo el ejemplo de Compostela, y por el idéntico motivo del desnivel del terreno, se construye un cuerpo inferior a modo de basamento, si bien en el caso de Ourense se encuentra macizado en su mayor parte y no ha sido utilizado como cripta, frente a lo que ocurrió con la llamada “catedral vieja” de Santiago, donde no se macizó, sino que se dotó de una iconografía simbólica que se completase con los dos niveles superiores¹⁶. No ocurre lo mismo en

M. A. GONZÁLEZ GARCÍA; J. HERVELLA VÁZQUEZ, *La catedral de Ourense*, León, Edilesa, 1993, p. 6.

¹¹ El obispo don Lorenzo gobernó la sede auriense entre el 30 de noviembre de 1218 hasta su muerte el 15 de diciembre de 1248. Fue el gran impulsor de las obras de la catedral, del palacio episcopal y del puente sobre el río Miño. Q. ALDEA VAQUERO; T. MARÍN MARTÍNEZ; J. VIVES GATELL, *Diccionario de Historia Eclesiástica de España*, Madrid, Instituto Enrique Flórez, 1972-1987, p. 1.834.

¹² “Regula juris. Laurentius Auriensis Pontifex, ejusdem ecclesiam et episcopium quadris lapidibus fabricavit; et pontem in flumine Mineo justa eandem civitatem fundavit”. Tomado de la transcripción realizada por B. FERNÁNDEZ ALONSO, *El Pontificado gallego: su origen y vicisitudes: seguido de una crónica de los obispos de Orense*, Orense, Imprenta de El Derecho, 1897, p. 259.

¹³ “Lorençio, obispo de Orense, hedifico el campanario de esa yglesia, con piedras quadradas, y fundo puente cerca de esa çibdad en el ryo Mino”. LUCAS, obispo de Tui, *Crónica de España*. Primera edición del texto romanceado conforme a un códice de la Academia, preparada y prologada por Julio Puyol, Madrid, Real Academia de la Historia, 1926, p. 420.

¹⁴ A. PALACIOS RAMILO, “Construcción de la Escalinata principal de la catedral. Consolidación del Pórtico situado en ella, y reposición del mismo a su disposición y aspecto primitivos. Memoria”, en *Boletín de la Comisión de Monumentos Histórico-Artísticos de Orense (BCMO)*, T. VIII (p. 227-247), Santiago de Compostela, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, Dirección Xeral de Promoción Cultural (editado en recurso electrónico, 2004), 1926, p. 232.

¹⁵ PITA ANDRADE, 1954: p. 107.

¹⁶ Desde la cripta hasta la bóveda superior, en Compostela existe una unidad de planificación y realización en la estructura arquitectónica del Pórtico de la Gloria, en la cual se plasma el programa iconográfico del conjunto, relacionado con la proporción áurea. E. TARRACO PLANAS, “Aproximación a la estructura compositiva del Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago de Compostela”, *Los Caminos y el arte. Actas*. 3 vols., T. II (p. 107-120), Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións da Universidade, 1983, p. 108. Así pues, la iconografía del nártex compostelano fue planificada con sumo cuidado y detalle desde la cripta hasta la bóveda del tercer nivel, completándose su lectura iconográfica con las claves de bóveda de la cripta, donde se representan sol y luna y con la figura del Cordero situada en el mismo lugar del tercer nivel. TARRACO PLANAS, 1983: p. 108.

Ourense, en cuyo nivel inferior no se halla una cripta, sino una serie de arcos a nivel de calle, en los que se asientan pequeñas tiendas para el comercio¹⁷, cuya profundidad no supera la anchura de la lonja superior¹⁸. En la actualidad se encuentran tapiados tres de los seis arcos practicados en el muro, donde se dispondrían dichos comercios.

El segundo nivel en alzado se corresponde con el Pórtico del Paraíso. Se trata de un espacio rectangular delimitado al norte por la Torre de las Campanas, al sur por la Torre de San Martín, al oeste por la fachada exterior de cierre del edificio y al este por tres arcos que comunican el nártex con las naves del templo. El arco principal mide seis metros de luz¹⁹, y es el que da acceso a la nave central del templo catedralicio; se encuentra dividido por un gran parteluz con un haz de seis columnas adosadas y posee dos machones a los lados cuyos zócalos parecen haber albergado algún tipo de figura zoomorfa retallada con posterioridad. Sobre cada uno de los zócalos de ambos machones se disponen las columnas que albergan las esculturas, las cuales no apoyan sus pies directamente en la basa, sino en un *subpedaneum* que las eleva ligeramente; coronando cada columna y el citado parteluz, una serie de capiteles figurados. Remata este nivel en capiteles con diferentes figuraciones y un cimacio sobre ellos, decorado con motivos vegetales; en las enjutas de los arcos se dispone una figuración angélica, de las cuales parten los nervios de la bóveda de crucería estrellada con la que se cubre el pórtico a través de tres tramos, siendo toda ella obra del siglo XVI²⁰.

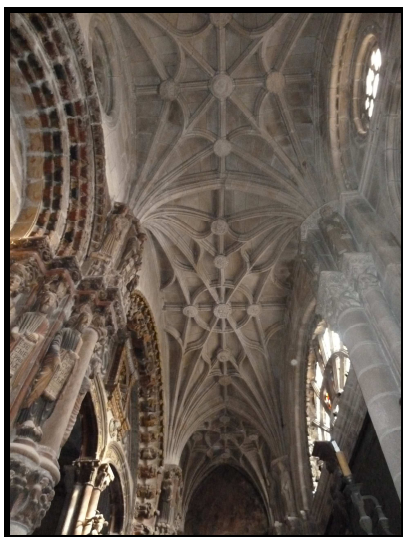


Figura 1: Bóveda sobre el Pórtico del Paraíso, ca. 1573, Pórtico del Paraíso, Catedral de Ourense. (Fotografía: N. Conde Cid).

¹⁷ Se abren a una calle a la cual dan nombre, *Rúa das Tendas*, ya documentada en 1295. M. DURANY CASTRILLO, "Ourense na Idade Media", en *Historia de Ourense* (p. 119-175), La Coruña, Vía Láctea, 1996, p. 146.

¹⁸ El espacio que ocupan las tiendas en esta planta no llegaría a penetrar en el interior del pórtico, sino que remataría a la altura de la fachada exterior de éste, localizado bajo las escaleras. Así, el espacio situado a la altura del Pórtico se encontraría completamente macizado.

¹⁹ PITA ANDRADE, 1954: p. 107.

²⁰ Existe la posibilidad de que el pórtico no hubiese sido cubierto con bóvedas durante la Edad Media, y que en su lugar fuese colocado un artesonado de madera. PALACIOS RAMILO, 1928: p. 232. Por su parte, la obra de abovedamiento es encomendada al maestro salmantino Rodrigo Gil de Hontañón, tras ser demandada una reforma al rey en 1540. La reforma será finalmente llevada a cabo por Juan Rodríguez de Pamanes, a quien constan pagos desde septiembre de 1557, y rematada por el arquitecto santanderino Juan de Herrera de Gajano, pues en 1573 se le paga por *los ocho días que se ocupó en dar traza a la Puerta del Paraíso*, mención a través de la cual se afirma que es a él a quien se deben las trazas y remate de la bóveda. YZQUIERDO PERRÍN; GONZÁLEZ GARCÍA; HERVELLA VÁZQUEZ, 1993: p. 388-391.

Los arcos laterales son diferentes entre sí no sólo por la figuración que contienen, sino también por sus dimensiones. El del lado del Evangelio mide 2,90 m. de luz, mientras que el de la Epístola rebasa los 3 metros²¹. No se trata de sus dimensiones originales, pues se redujeron en el momento de construcción de las torres que flanquean el Pórtico. Por este motivo no se corresponden exactamente con las naves laterales a las que dan acceso, que son levemente más anchas²². Sobre el primero se ubica un tímpano carente de decoración, rodeado por dos arquivoltas cubiertas con motivos vegetales²³.

2. Aspectos escultóricos del Pórtico del Paraíso.

El Pórtico del Paraíso de la catedral de Ourense fue edificado en los años en que el obispo don Lorenzo se hallaba en la sede (1218-1248), como conclusión de una tercera fase constructiva del templo²⁴. Su programa escultórico es una obra asociada a algunos capítulos del IV Concilio de Letrán (1215), ya que las creencias de los fieles comienzan a actuar como medio de control privilegiado sobre los laicos²⁵. De este modo se intenta hacer frente a herencias sectarias altomedievales, como lo eran el priscilianismo o ciertos planteamientos que chocan con las nuevas ideas de la iglesia del siglo XIII²⁶.

Una de las obras utilizadas como modelo, tanto desde el punto de vista formal como iconográfico, fue el Pórtico de la Gloria de la catedral compostelana²⁷, de la que toma elementos como la disposición de figuras de profetas y apóstoles en las jambas de acceso al templo, entre otros aspectos. No obstante, también se observan en Ourense influencias foráneas llegadas de Francia a través del Camino de Santiago. A ello es necesario añadir la gran reforma que se llevó a cabo en el cuerpo occidental de la catedral durante el siglo XVI, y que afectó a muchos de los elementos arquitectónicos que conformaban el pórtico, aunque no así a las estatuas-columna ubicadas a ambos lados de los tres arcos de acceso, si bien algunas de las figuras tuvieron que ser reubicadas en un nuevo espacio quizás con la pretensión de no alterar el discurso iconográfico original. Los arcos de acceso al templo catedralicio albergan un total de

²¹ PITA ANDRADE, 1954: p. 107-108.

²² Por el mismo motivo, el óculo a modo de rosetón que se halla sobre el acceso septentrional está descentrado, tendiendo hacia el exterior, y perdiendo así su simetría con el arco inferior; el óculo meridional se ubica en el tímpano.

²³ La amplia decoración del arco del lado de la Epístola será tratada más adelante.

²⁴ PITA ANDRADE, 1954. YZQUIERDO PERRÍN; GONZÁLEZ GARCÍA; HERVELLA VÁZQUEZ, 1993: p. 6.

²⁵ M. NÚÑEZ RODRÍGUEZ, "Reflexión sobre el Pórtico del Paraíso en concurrencia con el peregrinaje", *Anuario Brigantino*, n° 31, Betanzos, Casa Consistorial, 2008 (p. 301-316), p. 305-306. Se entiende también dentro de la finalidad de actuar como *testificatio*, al representar a profetas y apóstoles que son los encargados de dar testimonio de Cristo, frente a otras variadas representaciones que se encuadrarían como expresión de un dogma de fe (*manifestatio*) o de un relato de la vida del propio Cristo, María o un santo (*narratio*).

²⁶ Sobre el Priscilianismo y su herencia vid. J. F. FERNÁNDEZ CONDE, *Prisciliano y el priscilianismo*, Gijón, Trea, 2007.

²⁷ Sobre la escultura de los tres portales de la catedral de Santiago de Compostela, y sus diversas interpretaciones, vid. M. NÚÑEZ RODRÍGUEZ, *A la búsqueda de la memoria. Los tres pórticos mayores de la basílica de Gelmírez*, Madrid-Santiago de Compostela, Ed. Círculo Románico-Consorcio de Santiago, 2011, 198 p.; F. PRADO VILAR, "Nostos: Ulises, Compostela e a ineluctable modalidade do visible", *Compostela e Europa: a historia de Diego Xelmírez*, Santiago de Compostela, Xestión do Plan Xacobeo, 2010, p. 260-269; S. MORALEJO ÁLVAREZ, "El Pórtico de la Gloria", *FMR*, vol. 4, n° 21, Barcelona, Ebrisa, 1993, p. 28-46; R. YZQUIERDO PERRÍN, *El maestro Mateo y el Pórtico de la Gloria en la catedral de Santiago*, León, Edileasa, 2010, 168 p.

dieciocho figuras, divididas en nueve profetas situados en el lado norte del pórtico, y nueve apóstoles situados en el lado sur.

Sobre unos zócalos muy repicados en los que pudieron representarse figuras zoomorfas²⁸, pues todavía se conserva su perfil, se levantan unos bloques paralelepípedicos a modo de plintos con aristas vivas y, sobre ellos, unas esbeltas columnas de perfil acodillado, en número de siete en cada machón, predominando en sus capiteles la decoración vegetal, si bien algunos de ellos se encuentran figurados por elementos zoomorfos, híbridos de humano y animal, o incluso humanos:

- En el capitel situado bajo la figura del profeta Jeremías se representan dos animales fantásticos enfrentados, híbridos que poseen rostro de perro y cuerpo de ave²⁹, y que se encuentran mordiendo sendos tallos, dejando entrever sus dientes.

- En el triple capitel correspondiente a las estatuas-columna de Habacuc y Jonás (y la columna que las separa), que forma una única composición, se representan figuras humanas en lucha contra bestias diferentes: bajo Habacuc, un ser humano forcejea con una bestia que posee cuerpo de ave y rostro también de animal, probablemente un dragón³⁰; en el tramo del capitel correspondiente a la columna sin figuración se representan dos humanos, luchando el primero de ellos contra un cuadrúpedo que levanta sus zarpas delanteras para atacar el escudo del personaje, que se encuentra clavando su espada en el vientre del animal; en el capitel que se encuentra bajo Jonás se representa de nuevo la escena anterior, aunque en este caso el personaje no porta escudo, y clava su espada en un dragón³¹.

- Por último, en el capitel situado en el fuste bajo la estatua-columna del apóstol Santiago (machón meridional) se podrían identificar las figuras de dos sirenas ave enfrentadas, cuyas colas se entrelazan para luego rodear sus esbeltos cuellos.

Sobre cada uno de estos capiteles se dispone una pieza que actúa como basa para la estatua-columna situada sobre ella, algunas de ellas modificadas por la reforma renacentista. Sobre dichas basas no se sitúan directamente los pies de la figuración, sino que el artista coloca un *subpedaneum* con motivos vegetales en casi todos los casos; las excepciones son el colocado bajo el profeta desconocido del machón septentrional, cuya

²⁸ Se sitúan en los laterales y también en su parte frontal, que seguirían el ejemplo de las realizadas para el pórtico compostelano. La figura correspondiente a la jamba del basamento norte podría ser un león, como todavía se puede apreciar en lo que nos resta de su perfil. PITA ANDRADE, 1954. YZQUIERDO PERRÍN; GONZÁLEZ GARCÍA; HERVELLA VÁZQUEZ, 1993: p. 54. En la actualidad apenas son visibles, pues han sido retalladas hasta tan sólo permitir la observación de un cuadrúpedo en el lado septentrional del arco central, mientras que las situadas en la parte frontal del plinto de los machones podrían haber sido recortadas en su parte delantera; así, en el machón norte se observan los cuartos traseros de un animal al que le habría sido cercenada la parte delantera del cuerpo, ya que su figura podría sobresalir ligeramente del machón, tal como ocurre en el caso compostelano.

²⁹ Pita Andrade afirma que se trata de cabezas de simios mordiendo tallos, con alas plegadas y colas rameadas. PITA ANDRADE, 1954: p. 150. No obstante podrían responder asimismo a la iconografía propia del dragón románico representado a lo largo de toda la geografía gallega, y sobre todo en iniciales miniadas. C. L. BERNÁRDEZ; X. R. MARIÑO FERRO, *Bestiario en pedra. Animais fabulosos na arte medieval galega*, Vigo, Nigratea, 2004, p. 93. Se encuentran ejemplos en las iniciales del *Códice Calixtino* o en el *Diurno de Fernando I y Sancha*, además de en otros capiteles también gallegos, como el situado en el último pilar de la nave norte de la catedral compostelana, o sobre el profeta Amós en aquel mismo templo; centrándonos en la provincia de Ourense, aparecen varios en la propia catedral, así como en otros templos cercanos, como el de la orden franciscana.

³⁰ Pita Andrade sostiene que las cuatro bestias presentes en este triple capitel serían harpías, híbrido con cuerpo y garras de ave y rostro generalmente femenino. PITA ANDRADE, 1954: p. 153.

³¹ Bernárdez y Mariño Ferro identifican la figura humana como un ángel, error que probablemente haya sido causado por el tipo de vegetación que rodea a los personajes y que sirve para separar las tres escenas, que originaría la confusión con las alas de un ángel. BERNÁRDEZ; MARIÑO FERRO, 2004: p. 234.

figuración es antropomorfa, y los ubicados bajo los dos apóstoles desconocidos del muro meridional³². Estas piezas permiten elevar levemente al personaje dotándolo de una cierta ingravidez.

2.1. Profetas.

Nueve son los profetas que se representan en el Pórtico del Paraíso de la catedral ourensana, repartidos entre el muro septentrional³³ (Oseas y Malaquías³⁴), el lado norte del machón del lado del Evangelio (profeta desconocido, Ezequiel y Habacuc³⁵) y el lado sur del mismo machón (Jonás, Daniel, Jeremías e Isaías³⁶). Todos ellos comparten una serie de características comunes.

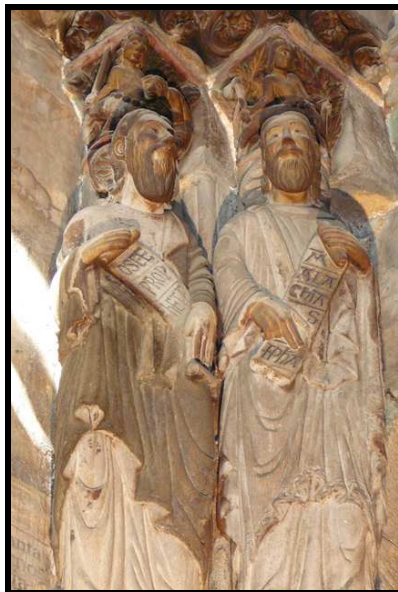


Figura 2: *Profetas Oseas y Malaquías (muro norte)*, ca. 1230, Pórtico del Paraíso, Catedral de Ourense. (Fotografía: N. Conde Cid y S. Tajés Martínez).

Se representan con manto y túnica que alcanza los tobillos, ambos elementos policromados, dibujados con un sutil plegado que se hace más pesado sobre las piernas

³² Los tres serán analizados detalladamente con posterioridad.

³³ De los nueve profetas representados Oseas y Malaquías se ubican directamente sobre el arco del muro septentrional, habiendo sido dañada su disposición original con las modificaciones realizadas en el siglo XVI, pues sólo conserva la columnilla inferior Oseas, mientras que la de Malaquías ha sido sustituida por una ménsula de estilo renacentista.

³⁴ Sus respectivas cartelas rezan OSEE(s)/ PROP/HETA y M/ALA/CHIA/S/ P(ro)PH(et)A. Los profetas situados en la misma ubicación en el Pórtico de la Gloria compostelano carecen de inscripción en sendas filacterias.

³⁵ El profeta desconocido porta una cartela sin inscripción. Los textos de Ezequiel y Habacuc son los siguientes: EZE/CHIE/L : PRO/PH(et)A y ABA/CVC/ PRO/ PH(et)A. Las filacterias de las esculturas correspondientes en la catedral de Santiago no poseen inscripción que las identifique.

³⁶ Se encuentran identificados por las cartelas que portan: IHO/NAS/ PRO/ PH(et)A; DANIE/L : PRO/PHE/TA/ CVM VENIT S(an)C(ti)S; IERE/M(i)AS /PRO/PHE/TA e Isaías, tratado en profundidad en la nota 49. Las figuras correspondientes en Compostela -Moisés, Isaías, Daniel y Jeremías- llevan asimismo filacterias con inscripciones identificativas y/o sobre sus textos. En el caso de Moisés, la inscripción reza HONORA (patrum tuum et matrem tuam), en referencia al cuarto mandamiento de la Ley de Dios; Daniel presenta a Yahvé: DANIELIS PROPHETE ECCE ENIM DEUS NOSTER QUEM COLIMUS; Jeremías menciona que Yahvé es en único Dios verdadero: HIEREMIAS PROPHETA. OPUS ARTIFICUM UNIVERSA [...]; Isaías, como en el caso auriense, será mencionado en la nota 49 del presente trabajo. YZQUIERDO PERRÍN, 2010: p. 61 y 65.

en los casos del profeta desconocido, Ezequiel, Jonás e Isaías, o un plegado en “V” en los demás, recursos con los que se trata de destacar la anatomía que se encuentra debajo, las rodillas. Bajo la túnica se encuentran unos pies bastante realistas, en los que se perfilan tendones y uñas, hecho que también se observa en las manos de cada uno de ellos. Sostenidas entre ellas se ubican cartelas que recogen sus nombres o algún versículo de su texto, aunque en el caso del desconocido el contenido es tan solo el dibujo de unas líneas carentes de caracteres, y en Isaías la filacteria se desecha en favor de dos tablas y un bastón.

Sus rostros son barbados, con barbas más o menos largas, siendo destacable la de Jeremías por su longitud, característica utilizada por el artista para dejar constancia de la ancianidad del personaje, algo que también es apreciable en los leves surcos dibujados sobre su frente que simulan arrugas. Poseen todos ellos ojos almendrados flanqueados por cejas finas, nariz recta y labios llenos, pero sencillos, en un gesto de serenidad, que en la excepción del Daniel eleva sus comisuras para perfilar una leve sonrisa.

Entre los rostros de los profetas ourensanos es necesario destacar los del profeta desconocido y el de Daniel, ambos concebidos como imberbes.



Figura 3: *Profetas del machón septentrional, lado norte: profeta desconocido, Ezequiel y Habacuc*, ca. 1230, Pórtico del Paraíso, Catedral de Ourense. (Fotografía: N. Conde Cid y S. Tajés Martínez).

El profeta desconocido no sólo difiere de los demás representados en este pórtico por su caracterización como imberbe. Su rostro se configura de un modo diferente al individualizarlo claramente: se trata de una cara ligeramente más joven, característica que se ve incrementada por ser imberbe. Su mentón es prominente, pero sus pómulos son completamente planos. También se diferencia de los demás en los labios escasamente definidos y muy finos, y en el cabello, que se dispone de modo acaracolado rodeando toda su cabeza, aunque se divide igualmente en dos mitades al colocar dos bucles simétricos, uno hacia cada lado, en su parte superior.

Difiere también al ser la única figura del programa iconográfico que apoya sus pies en un *subpedaneum* con figuración antropomorfa. Se trata de un rostro, probablemente femenino, de labios gruesos, pronunciados pómulos y ojos muy abiertos, enmarcados

por las cejas, cuyo gesto ofrece la expresión de un profundo sufrimiento³⁷. Dicho dolor estaría también en relación con la colocación de sus manos, que tiran de sus largos cabellos, denotando con toda esta gesticulación una gran desesperación. Los pies descalzos del profeta se acomodan perfectamente a los brazos de la figura anterior, y en ellos se puede observar un gran realismo, especialmente en el pie derecho, en el cual se aprecian con máxima claridad los detalles de sus uñas y también de sus nudillos; el pie izquierdo, por su parte, se acomoda igualmente al brazo inferior del *subpedaneum* que le sirve como soporte, configurando de este modo una postura un poco más forzada, ya que esta posición debería retrasar la otra pierna.

También difiere este personaje de los demás profetas en sus vestimentas, pues es más cercana a la tipología romana de toga que al tipo de conjunto manto-túnica que portan las demás estatuas-columna del pórtico. La prenda superior está policromada en tonos amarillo oscuro, y abrocha sobre el hombro izquierdo, lo que genera una serie de plegados descendentes en diagonal hacia el lado opuesto, que crean una “V” en la parte central, y componen un zigzagueado de plegados bajo la mano derecha que se encuentra elevada. Bajo esta pesada prenda, una túnica apenas visible.

Finalmente se distingue también de los demás personajes del pórtico porque es el único que no lleva nimbo tras su cabeza, y que parece no haberlo portado nunca, ya que el cabello acaracolado se apoya directamente sobre el bloque granítico posterior correspondiente a la columna, pareciendo fundirse con él y, por lo tanto, sin dejar posibilidad a que entre ambos existiese otra pieza.

Las posibles interpretaciones para la identificación de este personaje son varias. Tradicionalmente se ha querido identificar con Amós, pues la juventud característica del personaje imberbe aparecería implícita en los textos bíblicos de este profeta³⁸, y también por la carencia de un nimbo ubicado detrás de su cabeza, pues no se consideraba a sí mismo como profeta: “Respondió Amós y dijo a Amasías: «Yo no soy profeta, ni soy hijo de profeta, yo soy vaquero y picador de sicómoros».” (Amós 7, 14)³⁹.

Así, la figura femenina del *subpedaneum* estaría en relación con la represión del lujo y del desenfreno de las mujeres, a las que Amós alude en su texto bíblico⁴⁰.

Otra posibilidad sería que el personaje representado sea el patriarca José, cuya vida entera es considerada prefiguración de Cristo⁴¹. No obstante, su representación individual no es muy habitual, sino que se le puede encontrar en las portadas de algunas catedrales en el ciclo de los patriarcas, o también como uno de los profetas que anuncian

³⁷ Dicha figura sería la imagen prototipo de la representación de la desesperación durante el románico. Una imagen en Santa María de Uncastillo (Navarra), datada ca. 1135 sería buen ejemplo de ella. I. BANGO TORVISO, *El románico en España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1992, p. 140.

³⁸ “Pero Yahvé me tomó de detrás del rebaño, y Yahvé me dijo: “Ve y profetiza a mi pueblo de Israel””. (Amós 7, 15).

³⁹ Para todos los textos bíblicos presentes en este artículo, Vid. *Biblia de Jerusalén* (Nueva edición revisada y aumentada), Desclée De Brouwer, 1998, 1.833 p.

⁴⁰ “Escuchad esta palabra, vacas de Basán, que moráis en la montaña de Samaría, las que oprimís a los débiles, las que maltratáis a los pobres, las que decís a vuestros maridos: «¡Trae de beber!»». El Señor Yahvé ha jurado por su santidad: He aquí que vienen días sobre vosotras en que se os izará con ganchos, y, hasta las últimas, con anzuelos de pescar. Por brechas saldréis cada una adelante, y seréis arrojadas al Hermón, oráculo de Yahvé”. Amós 4, 1-3.

⁴¹ La historia de José narra como fue arrojado a una cisterna, hecho que se relaciona con Jesús en la tumba o también con su descenso a los infiernos; asimismo, la traición de sus hermanos, quienes lo venden, es asimilado como prefiguración de Cristo traicionado por Judas a cambio de treinta denarios. L. RÉAU, *Iconografía del arte Cristiano*, 6 vols., vol. I, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1996-2000, p. 193-194.

la llegada de Cristo⁴². Además de su representación como joven imberbe, el profeta desconocido de la catedral auriense tendría en común con el patriarca José de Chartres una vestimenta similar, y la figura femenina de la desesperación del *subpedaneum*, que podría estar asociada con la historia de Putifar⁴³. El capitel situado sobre la cabeza del desconocido auriense, en el que se representa una sirena ave con cuerpo de pájaro y cabeza de mujer, queriéndose significar con ella la lujuria, reafirmaría la teoría de un probable José figurado en la columna.



Figura 4: *Patriarca José*, ca. 1215, portada norte, Catedral de Notre-Dame de Chartres. (Fotografía: N. Conde Cid).

También Daniel, situado en el lado septentrional del machón principal, se representa como un joven imberbe de expresión serena⁴⁴. Si es comparado con el profeta desconocido, en Daniel trata el artista de dibujar una leve sonrisa en sus gruesos labios, curvando ligeramente sus comisuras. Sus cejas se elevan de forma casi imperceptible redundando en ese gesto de sonrisa; enmarcan unos ojos almendrados, que a su vez flanquean una nariz de perfil recto. Su corto cabello se conforma con bucles, tres de ellos colocados sobre la frente. Tras la cabeza, el nimbo. Su presencia en el Pórtico está justificada por haber predicho la venida del Mesías⁴⁵ y el Juicio Final⁴⁶. Asimismo fue

⁴² Sirva como ejemplo la portada del crucero norte de la catedral francesa de Notre-Dame de Chartres, donde se representa joven e imberbe, similar por tanto al caso ourensano. Difiere no obstante en la carencia del cetro, que sí aparece en la catedral francesa, elemento habitual en su iconografía, junto con la corona. RÉAU, 1996-2000: p. 196-198.

⁴³ “Entonces ella le asió de la ropa diciéndole: «Acuéstate conmigo». Pero él, dejándose su ropa en la mano, salió huyendo afuera. Entonces ella, al ver que había dejado la ropa en su mano, huyó también afuera y gritó a los de su casa diciéndoles: «¡Mirad! Nos han traído un hebreo para que se burle de nosotros. Ha venido a mí para acostarse conmigo, pero yo he gritado y, al oírme levantar la voz y gritar, ha dejado su vestido a mi lado y ha salido huyendo afuera»”. Génesis 39, 13-15.

⁴⁴ Según Pita Andrade, el rostro de Daniel en Ourense es inexpresivo y su sonrisa forzada si se compara con la expresión llena de vida del su homólogo compostelano, además de haber perdido el ritmo y la elegancia característicos de la figura presente en el Pórtico de la Gloria. PITA ANDRADE, 1954: p. 137.

⁴⁵ “(...) Entérate y comprende: Desde que se dio la orden de reconstruir Jerusalén, hasta la llegada del príncipe ungido, pasarán siete semanas, y sesenta y dos semanas (...). Pasadas las sesenta y dos semanas matarán al ungido sin culpa y un príncipe que vendrá con su ejército destruirá la ciudad y el santuario (...).” Vid. texto completo en Daniel 9, 24-27.

incluido entre los profetas por haber sido bendecido con el don de la profecía ya desde joven, pues interpretaba visiones y sueños⁴⁷.



Figura 5: *Profetas del machón septentrional, lado sur: Jonás, Daniel, Jeremías e Isaías*, ca. 1230, Pórtico del Paraíso, Catedral de Ourense. (Fotografía: N. Conde Cid y S. Tajés Martínez).

En la jamba norte del arco central se encuentra el profeta Isaías, cuya representación rompe con lo tradicional de las demás figuras proféticas, pues porta una túnica de colores oscuros con plegado marcado sobre las piernas y un ribeteado esculpido en su parte inferior, sobre la que se coloca un manto a modo de casulla, ribeteado igualmente en sus extremos, que tan solo se abre para dar lugar a la colocación de los brazos. El profeta sujeta con la mano izquierda un bastón taumatúrgico de doble empuñadura, del que en la actualidad ha desaparecido su parte inferior. Sobre dicha empuñadura se disponen dos tablas⁴⁸ en las que se encuentra la inscripción que lo individualiza⁴⁹. Sus textos bíblicos profetizan la llegada del Mesías⁵⁰, el Apocalipsis⁵¹ y la Jerusalén Celeste⁵².

⁴⁶ “En aquel tiempo surgirá Miguel, el gran Príncipe que se ocupa de tu pueblo. Serán tiempos difíciles como no los habrá habido desde que existen las naciones hasta ese momento. Entonces se salvará tu pueblo, todos los inscritos en el libro. Muchos de los que descansan en el polvo de la tierra se despertarán, unos para la vida eterna, otros para la vergüenza y el horror eternos”. Vid. texto completo en Daniel 12, 1-4.

⁴⁷ Algunas de estas visiones son recogidas en sus textos proféticos: Daniel 1, 3-4; 6; 17-18; Daniel 7, 13-14, etc.

⁴⁸ Pita Andrade sostiene que al servir el Moisés de la jamba compostelana como prototipo para la ourensana, se tomó miméticamente de este personaje la presencia de las tablas en lugar de la habitual cartela (que en Moisés serían las Tablas de la Ley) y el bastón taumatúrgico. PITA ANDRADE, 1954: p. 138.

⁴⁹ YSA / YAS / P(ro)PH(et)A // ECCE / VIR / GO. Con este texto comienza el anuncio de la Encarnación profetizada por Isaías (Isaías 7, 14). Frente a ello, la cartela del Isaías del Pórtico de la Gloria compostelano introduce una profecía sobre el juicio de Dios a Isreel: ISAIAS PROPHETA / STAT AD IUDICANDUM DOMINUS ET STAT AD IUDICANDOS POPULOS. YZQUIERDO PERRÍN, 2010: p. 65.

⁵⁰ Isaías 7, 14.

⁵¹ Isaías 4, 2-3.

⁵² Isaías 6, 1-7; 7, 13-16; 9, 5-8; 11, 1-5; 49, 1-3; 52, 13-15; 62, 10-12; etc.

La caracterización que el artista le otorga, con rostro de larga barba que cae en tirabuzones simétricos, enmarcado por un cabello lacio con raya al medio que termina sobre los hombros en un acaracolado, lo identifica como un personaje de edad avanzada. Sobre su cabeza se dispone un ángel, que prolonga con la línea ornamental creada por los capiteles de las estatuas-columna que lo preceden. Este ángel continúa el prototipo creado por los talleres mateanos⁵³, que se extienden por toda Galicia⁵⁴. Se trata de un personaje de pequeño tamaño, que en este caso se encuentra embutido en el intradós del arco a causa de la restauración renacentista. Viste del mismo modo que los personajes del pórtico, con una túnica y un manto colocado sobre sus hombros. En su mano izquierda sujeta una cartela carente de inscripción, y con el dedo índice de la mano derecha señala el campo vacío. El modelo utilizado para su rostro se asemeja al del profeta desconocido, pues está enmarcado por mechones acaracolados, aunque en el ángel sí se marcan sus prominentes pómulos.

2.2. Apóstoles.

Al igual que ocurre en el caso de los profetas, de los nueve apóstoles representados en el Pórtico del Paraíso dos de ellos están ubicados en el muro lateral, en este caso sobre el muro correspondiente a la torre de San Martín (apóstoles desconocidos A y B⁵⁵)⁵⁶, y los seis restantes en el gran machón meridional exento divididos en tres en el lado sur (apóstol desconocido C, san Andrés y san Mateo⁵⁷) y cuatro en el lado norte (san Juan, Santiago el Mayor, san Pablo y san Pedro⁵⁸). En lugar de cartelas, los apóstoles –a excepción de Santiago el Mayor y san Pedro— llevan entre sus manos un libro como símbolo de la Palabra de Dios que ellos transmitieron.

Existen en sus figuras una serie de características comunes, aunque también varias diferencias en lo que a iconografía se refiere, puesto que el artista trata de

⁵³ En el taller que trabaja en el Pórtico del Paraíso durante el siglo XIII se observan influencias del taller de Mateo, pero también nuevas fórmulas ya plenamente góticas más acordes con el momento en el que eleva. Gracias a ello, la catedral ourensana se convierte en un poderoso foco de difusión de recetas mateanas hacia Santo Estevo de Ribas de Sil, Xunqueira de Ambía, Vilanova dos Infantes, etc. J. C. VALLE PÉREZ, “La descendencia del Pórtico de la Gloria fuera de Santiago”, *O Pórtico da Gloria e a arte do seu tempo* (p. 193-194), Santiago de Compostela, Dirección Xeral de Cultura, 1991, p. 193.

⁵⁴ Catedral de Ourense, Santa Cristina de Ribas de Sil (provincia de Ourense); San Lorenzo de Carboeiro y San Salvador de Camanzo (provincia de Pontevedra), etc.

⁵⁵ Sus libros, cerrados, carecen de inscripción. Ocurre lo mismo en el caso compostelano.

⁵⁶ En la representación de los apóstoles de la catedral auriense se encuentran tres personajes que no han podido ser identificados con total precisión, aunque se apuntarán las pertinentes tesis sobre su atribución. No obstante, en adelante se denominarán, por orden, apóstoles desconocidos A y B a los que se encuentran sobre el muro de la torre de San Martín, y apóstol desconocido C al que se ubica en el lado meridional del machón derecho.

⁵⁷ El apóstol desconocido C carece de inscripción. Por su parte, san Andrés se identifica a través de su nombre escrito en el nimbo: ANDREAS APOSTOLI; y san Mateo, por el nombre contenido en el libro abierto que sostiene entre sus manos: MA/THE//VS/ AP(os)T(olu)S.

⁵⁸ El texto que identifica a san Juan es representado en el libro abierto: IN /P/RIN/CIPIO// ERAT/ VER/BUM; el de Santiago el Mayor, en una filacteria que cae desde su mano: SANCTI IACOBVS AP(os)T(olu)S; por último, san Pablo recoge en el libro abierto únicamente su nombre: PAU/LI: / APOS/TOLI. Los apóstoles representados en este lugar en el Pórtico de la Gloria son asimismo san Juan, Santiago, san Pablo y san Pedro, si bien difieren en las inscripciones que portan; san Juan describe la nueva Jerusalén: VIDI CIVITATEM SANCTAM HIERUSALEM NOVAM DESCENDENTEM DE COELO A DEO; Santiago introduce palabras contenidas en la primera carta de san Pablo a los Corintios: DEUS AUTEM INCREMENTUM DEDIT IN HAC REGIONE; en el libro que sostiene la figura de san Pablo contiene el comienzo de su carta a los Hebreos: MULTIFARIAM MULTISQUE MODIS OLIM DEUS LOQUENS PATRIBUS IN PROPHETIS / NOVISSIME [...]. En ambos ejemplos, san Pedro sostiene las llaves que lo identifican.

individualizarlos a través de diferentes recursos. Entre las características que comparten se encuentran la vestimenta, pues, excepto Pedro, todos se atavían con túnica y manto, colocándose este último sobre el hombro izquierdo del personaje, lo que permite que caiga sobre su cuerpo formando diversos pliegues, que, en casos como el de san Pablo o los apóstoles desconocidos situados sobre el muro sur, incluso se voltean mostrando al espectador su parte interior, y se rematan con motivos perlados o dorados en sus bordes. La mayor parte de los rostros son similares también, con labios finos —con mayor o menor expresión, según el personaje—, nariz recta, pómulos más o menos prominentes, ojos almendrados y cejas estrechas; las barbas y los cabellos permiten individualizar las figuras. También es común a todos ellos la presencia del nimbo y el ubicar sus pies descalzos sobre el *subpedaneum*, carentes todos ellos de figuración animal salvo el de san Pablo, en el que se representan dos aves enfrentadas, el de san Juan con un águila bajo sus pies, y los situados bajo los apóstoles desconocidos A y B, con sendos animales sobre los que se alzan.

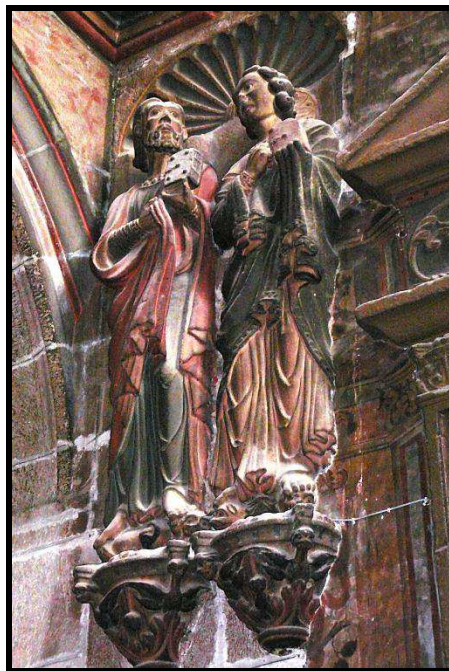


Figura 6: *Apóstoles desconocidos A y B (muro sur)*, ca. 1230. Pórtico del Paraíso, Catedral de Ourense. (Fotografía: N. Conde Cid y S. Tajés Martínez).

El apóstol desconocido A apoya sus pies en un *subpedaneum* animal, una bestia con cuerpo de cuadrúpedo y cabeza de perro, al que el personaje parece estar pisoteando con sus pies descalzos, representados de forma muy realista al mostrar tendones e incluso venas con una apariencia anatómica muy veraz. Su vestimenta muestra un remate perlado sobre ambas muñecas y cuello; los plegados en “V” sobre rodillas y tobillos permiten apreciar su anatomía. La mayor variación estilística con respecto a sus compañeros se observa en la cabeza, pues los tirabuzones de su barba no forman una masa, sino que se encuentran perfectamente individualizados. No posee nimbo, siendo lógica la posibilidad de que haya desaparecido a causa de la reforma renacentista y a los traslados que habría sufrido la imagen.

El apóstol desconocido B, situado al lado del anterior, también apoya sus pies descalzos y muy realistas sobre un *subpedaneum* animal, en el que se aprecian las cabezas de dos bestias, separadas por una voluta. En este personaje es tan sólo visible su mano derecha, en la que se observan detalles muy realistas, mientras que la izquierda se simula debajo del manto: la mano está velada sosteniendo el libro cerrado, que posee

tres clavos de punta redondeada y cierre metálico sobre su cubierta. Su rostro lo diferencia de los demás apóstoles, al dibujarse imberbe y con un prominente mentón que destaca sobre los labios, que apenas son incisiones sobre el rostro.

Una venera colocada tras la cabeza de ambos apóstoles desconocidos, y datada probablemente en la reforma del siglo XVI, sirve de enmarque común para los dos personajes.

Si hacemos corresponder estos dos apóstoles con aquéllos situados en el mismo lugar en Compostela, estaríamos ante Bartolomé y Tomás⁵⁹. La presencia del primero de ellos en el pórtico compostelano estaría justificada por su intensa predicación, además de ser acompañante de san Pablo en aquélla⁶⁰. La otra figura, siguiendo el ejemplo de la catedral de Santiago sería, pues, el apóstol Tomás, conocido por su duda ante la resurrección de Cristo⁶¹.

En la cara sur del machón aparece representado un tercer apóstol desconocido (C) bajo el arco de ingreso⁶², que también sustenta un libro cerrado, con clavos en la cubierta, con la mano derecha velada para no tocarlo directamente por su carácter sagrado. En el capitel ubicado sobre su cabeza se puede apreciar la representación de una sirena ave que está siendo atacada por una serpiente. Aunque este reptil es considerado por el cristianismo como la forma preferida por Satán y responsable de que el ser humano haya perdido la inmortalidad y el Paraíso⁶³, es también un ser ambivalente con una vertiente positiva, ejemplo de prudencia⁶⁴, tal como son recogidas las palabras de Cristo a sus discípulos en el Evangelio de Mateo⁶⁵: “ Sed prudentes como las serpientes y sencillos como las palomas.” Teniendo en cuenta su punto de vista positivo, la serpiente podría estar atacando simbólicamente a la lujuria que estaría simbolizada con la sirena ave.

⁵⁹ PITA ANDRADE, 1954: p. 144-145.

⁶⁰ Hechos de los Apóstoles 13, 45-47. Su misión en conjunto termina cuando Pablo toma a Silas como compañero y se dirige a Siria, y Bernabé escoge a Marcos y se embarca a Chipre.

⁶¹ “Tomás, uno de los Doce, llamado el Mellizo, no estaba con ellos cuando vino Jesús. Los otros discípulos le decían: «Hemos visto al Señor». Pero él les contestó: «Si no veo en sus manos la señal de los clavos y no meto mi dedo en el agujero de los clavos y no meto mi mano en su costado, no creeré». Ocho días después, estaba otra vez sus discípulos dentro y Tomás con ellos. Se presentó Jesús en medio estando las puertas cerradas, y dijo: «La paz con vosotros». Luego dice a Tomás: «Acerca aquí tu dedo y mira mis manos; trae tu mano y métela en mi costado, y no seas incrédulo, sino creyente». Tomás le contestó: «Señor mío y Dios mío». Dícele Jesús: «Porque me has visto has creído. Dichosos los que no han visto y han creído»”. (Juan 20, 24-29).

⁶² Esta figura es muy interesante desde su punto de vista formal para Pita Andrade, quien evidencia en ella un parecido con el Cristo de la Transfiguración de la Portada de Platerías. PITA ANDRADE, 1954: p. 144. También se asemeja a ella en su porte majestuoso, la colocación del manto bajo la mano izquierda para sostener el libro y en la forma de caer dicho manto sobre el cuerpo. J. C. VALLE PÉREZ, J. C., “La arquitectura”, en *La catedral de Ourense* (p. 51-104), León, Edilesa, 1993, p. 135.

⁶³ V. ACOSTA, *Animales e imaginario. La zoología maravillosa medieval*, Caracas, Universidad de Venezuela-Dirección de Cultura, 1995, p. 163-164.

⁶⁴ ACOSTA, 1995: p. 160.

⁶⁵ Mateo 10, 16.

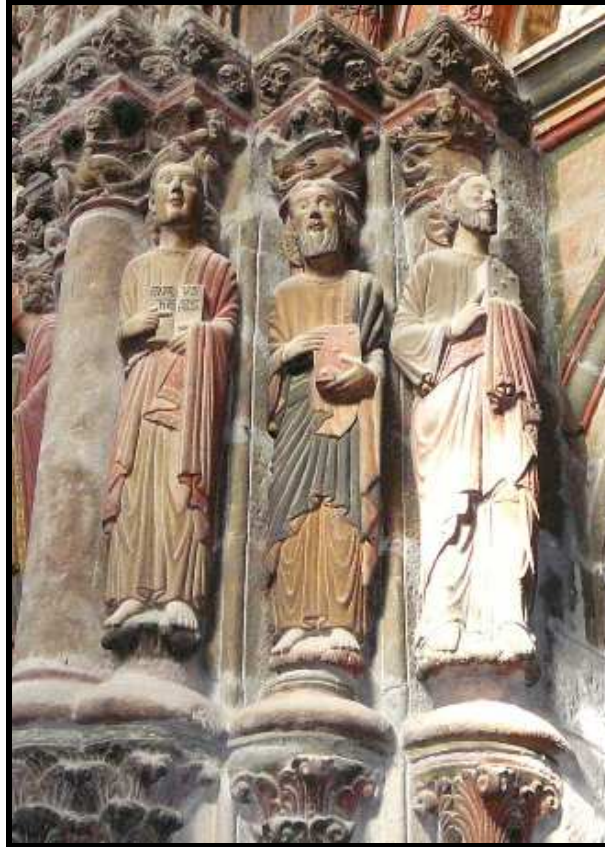


Figura 7: *Apóstoles del machón meridional, lado sur: Mateo, Andrés y apóstol desconocido C*, ca. 1230, Pórtico del Paraíso, Catedral de Ourense. (Fotografía: N. Conde Cid y S. Tajés Martínez).

A continuación se representa la figura de san Andrés con un libro cerrado entre sus manos que, en este caso, no se encuentran veladas⁶⁶. No obstante, en este personaje el artista ha querido dejar constancia de su identificación en el nimbo ubicado detrás de su cabeza⁶⁷, puesto que entre sus manos no tenía cartela ni libro abierto donde hacerlo. El capitel sobre su cabeza, en el que también se encuentra una sirena ave mordida por una serpiente⁶⁸, podría simbolizar la lucha contra el pecado en general o, como se supone para el caso anterior, contra el pecado de la lujuria en concreto.

A su lado, rematando el lado sur del machón, se representa san Mateo. El manto de un tono rojizo cae desde sus hombros sobre el cuerpo dibujando un plano plegado que tan sólo se quiebra en el lado derecho, mientras que sobre el izquierdo dibuja una cascada de pliegues verticales desde la mano que lo sostiene, actuando así como veladura para poder sostener el libro sagrado. En él, identificado como su evangelio, solamente se detalla el nombre del apóstol y su condición. Se quiere destacar su juventud al mostrarlo imberbe, aunque su cabello liso con ligeras ondulaciones estaría

⁶⁶ El libro de san Andrés podría aparecer cerrado en alusión a que no escribió ningún texto, pero aparece con él porque habría practicado una predicación activa. Se le representa en el conjunto del apostolado por ser un personaje de una gran importancia entre los Doce escogidos por Cristo, puesto que formó parte de los cuatro primeros discípulos que eligió para que lo acompañasen, sin olvidar su condición de hermano de san Pedro: “Caminando por la ribera del mar de Galilea vio a dos hermanos, Simón llamado Pedro, y su hermano Andrés, echando la red en el mar, pues eran pescadores, y les dice: «Venid conmigo y os haré pescadores de hombres». Y ellos al instante, dejando las redes le siguieron”. Vid. texto completo en Mateo 4, 18-22

⁶⁷ El nimbo reza ANDREAS APOSTOLI, rodeando su cabeza.

⁶⁸ Carlos Bernárdez y Mariño Ferro opinan que no se trata de una serpiente, sino de un dragón, tanto en este caso como en el de la figura siguiente, san Mateo. BERNÁRDEZ; X. R. MARIÑO FERRO, 2004: p. 234.

indicando mayor edad que los otros dos apóstoles representados del mismo modo⁶⁹. En su rostro destaca el prominente mentón, que da paso a unos labios gruesos, que denotan un gesto de serenidad casi próximo a una leve sonrisa.

La vocación de Mateo es digna de mención en su texto evangélico, dada su condición de recaudador de impuestos y, posteriormente, evangelista: “Cuando se iba de allí, al pasar vio Jesús a un hombre llamado Mateo, sentado en el despacho de impuestos, y le dice: «Sígueme». Él se levantó y le siguió.” (Mateo 9, 9).

Igual que las restantes figuras de este lado del machón meridional, en el capitel que remata su columna se representa una sirena ave que está siendo mordida en el cuello por una serpiente.

En el lado septentrional del machón se representan, siguiendo el abocinamiento característico que se observaba en la colocación de las estatuas-columna opuestas, cuatro apóstoles, que coinciden exactamente con la identificación de los representados en el pórtico compostelano: san Juan, Santiago el Mayor, san Pablo y san Pedro. Si Hildegarda de Bingen define a los apóstoles como “la más fuerte raza de columnas”, estos cuatro personajes también quedan perfectamente asociados a la columna siguiendo el texto de san Pablo⁷⁰:

Y reconociendo la gracia que me había sido concedida, Santiago, Cefas [Pedro] y Juan, que eran considerados como columnas, nos tendieron la mano en señal de comunión a mí y a Bernabé, para que nosotros fuéramos a los gentiles y ellos a los circuncisos. (Gálatas 2, 9).



Figura 8: *Apóstoles del machón meridional, lado norte: Pedro, Pablo, Santiago el Mayor y Juan*, ca. 1230, Pórtico del Paraíso, Catedral de Ourense. (Fotografía: N. Conde Cid y S. Tajés Martínez).

⁶⁹ Los apóstoles (desconocido B y san Juan) se presentan imberbes y con el cabello acaracolado para mostrar su juventud; esta pauta queda confirmada por una representación muy similar del profeta desconocido y por el profeta Daniel, en el machón septentrional del Pórtico del Paraíso. Por este motivo, el hecho de que la figura de san Mateo posea el cabello liso y con raya al medio no sería algo casual, sino que denotaría, con toda probabilidad, mayor edad dentro de la referenciada juventud.

⁷⁰ MORALEJO ÁLVAREZ, 1993: p. 44.

Comienza el machón con la representación de san Juan, quien aparece en la columna exterior apoyando sus pies descalzos sobre un águila, que utiliza como *subpedaneum*; la presencia de esta ave está relacionada con la figura que representa al apóstol en el Tetramorfos⁷¹. Sostiene entre los dedos de sus dos manos el manto de color oscuro, ribeteado con tonos dorados en sus extremos; de este modo, se encuentran veladas para sustentar el libro sagrado abierto entre ellas, significando de este modo su trabajo en él, algo que se remarca todavía más con la inscripción que en sus páginas aparece, donde se encuentra el texto que hace alusión al primer versículo de sus escritos⁷². Su rostro imberbe denota la juventud que siempre se le ha atribuido al apóstol predilecto de Cristo⁷³, algo que el artista quiere remarcar con su cabello realizado a través de bucles de tamaño mediano enmarcando su cara. El gesto de su boca elevando ligeramente la comisura parece dibujar una leve sonrisa en sus finos labios, algo que se remarca también en las arrugas diagonales en torno a ella.

Sobre san Juan, un capitel en el que se representa un centauro entre vegetación diversa, blandiendo una espada con su mano derecha, el cual parece estar atacando a una de las dos sirenas ave enfrentadas, que se ubican en la columna frontal y vacía del machón.

La figura que se representa a continuación es el apóstol Santiago el Mayor, cuya imagen tiene una innegable semejanza con su homólogo compostelano⁷⁴. Sostiene el manto contra su cuerpo tras la muñeca derecha, de cuya mano parte una filacteria con inscripción, desplegada en vertical a lo largo de cuerpo de la figura, en la que se halla su identificación. Con dicha cartela queda indicado que el personaje en cuestión no escribió ningún texto sagrado⁷⁵, hecho que no resta importancia al apóstol, presente entre los cuatro primeros discípulos que Cristo elige⁷⁶. Asimismo, apoya su mano izquierda sobre un báculo en Tau con carácter taumatúrgico, signo de poder episcopal. Si en el caso compostelano se puede relacionar con la itinerancia evangelizadora, algo muy similar ocurriría en la efigie ourensana. El báculo se rodea con un *pannisellus*, reafirmando su carácter de objeto episcopal: se trata de un paño que, entrelazado en el bastón, tenía función de guarecerlo⁷⁷. Las características de su rostro están también en

⁷¹ En el texto bíblico del Apocalipsis de Juan referencia la visión del Tetramorfos: “Delante del trono había como un mar de vidrio semejante al cristal, y en medio del trono y en rededor de él, cuatro vivientes llenos de ojos por delante y por detrás. El primer viviente era semejante a un león, el segundo viviente semejante a un toro, el tercero tenía semblante como de un hombre, y el cuarto era semejante a un águila voladora. Los cuatro vivientes tenía cada uno de ellos seis alas y todos en torno y dentro estaban llenos de ojos, y no se daban reposo día y noche, diciendo: «Santo, santo es el Señor Dios Todopoderosos, el que era, el que es y el que viene»”. (Juan 4, 6-8). Tiene sus antecedentes en las visiones de Ezequiel 1, 4-14 y Daniel 7, 1-7.

⁷² IN P / RIN / CIPIO // ERAT / VER / BUM: “En el principio existía la Palabra y la Palabra estaba junto a Dios, y la Palabra era Dios” (Juan 1, 1).

⁷³ Esta es la iconografía aceptada para san Juan Evangelista, incluso tiempo después, tan como se observa en obras posteriores. S. de la VORÁGINE, *La leyenda dorada*, 2 vols., vol. I, Madrid, Ed. Alianza, 1987, (edición original de 1264) p. 65.

⁷⁴ PITA ANDRADE, 1954: p. 141.

⁷⁵ La cartela como atributo de un apóstol podría indicar que el personaje es autor de alguna epístola. Santiago Alfeo, escritor de una, es confundido en muchas ocasiones con Santiago el Mayor, hecho que motiva que sus iconografías lleguen a entremezclarse en ocasiones, como se observa en el retablo pétreo de Santo Estevo de Ribas de Sil. J. DELGADO GÓMEZ, *El pétreo retablo de San Esteban de Ribas de Sil*, Ourense, Grupo Francisco de Moure, 1999, p. 28. Puede ocurrir algo similar en las catedrales de Ourense y Compostela.

⁷⁶ Mateo 4, 18-22.

⁷⁷ Los obispos compostelanos utilizaron el báculo en Tau como su signo distintivo desde el siglo XII hasta mediados del XV. Su presencia en la escultura del Santiago compostelano estaría en relación con la

consonancia con las de su homólogo compostelano. En los Hechos de los Apóstoles aparece mencionado su discurso, que recuerda a las profecías de Amós⁷⁸.

El último apóstol del lado norte del machón meridional es san Pablo, que formaría pareja iconográfica con san Pedro, situado en la jamba bajo el arco, como príncipe de los apóstoles. Apoya sus pies en dos aves que conforman el *subpedaneum*. El manto con el que se cubre, que zigzaguea en sus bordes donde crea una cenefa decorativa policromada en dorado, es recogido bajo la mano derecha sin llegar a cubrirla, motivo por el cual el apóstol sujeta directamente el libro sobre sus manos, señalando el texto de su nombre con la derecha.

Este personaje no fue discípulo de Cristo desde el primer momento, sino que su conversión tuvo lugar tiempo después de su muerte, durante la época de las persecuciones que el mismo Pablo llevaba a cabo. Terminó por considerarse uno más de los apóstoles por el gran número de epístolas que escribió y, sobre todo, por su intensa predicación tras su conversión⁷⁹.

Sobre su cabeza se encuentra un capitel en el que se representan dos dragones enfrentados, de los que destacan sobre todo sus alas, ubicadas sobre un cuerpo y rostro de cuadrúpedo.

En la jamba del arco se dispone, como cabeza del pueblo cristiano, san Pedro. Sus vestimentas son completamente diferentes a las de los demás personajes del Pórtico del Paraíso, ya sean profetas o apóstoles, porque se ha querido representar como primer obispo de la Iglesia⁸⁰. Por este motivo, sus pies no están descalzos, sino cubiertos con borceguíes, sustentados por una ménsula de volutas. Porta alba, estola, casulla, tunicela y palio, siguiendo este deseo de representación que también se halla en Santiago. Aunque no posee cartela identificativa, porta las tres llaves que lo caracterizan en su mano izquierda, las cuales parece señalar con la derecha. Dos de ellas se representan levantadas, mientras la tercera está colgando; son identificadas como la representación de las tres Divinas Personas, en nombre de las cuales san Pedro ejerce su autoridad, siendo la dirigida hacia abajo la referente a Cristo, el representante divino que descendió a la Tierra⁸¹. Cabe la posibilidad asimismo que simbolicen el triple poder sobre la Tierra, el Cielo y el Infierno⁸²:

búsqueda de indicar el poder episcopal. S. MORALEJO ÁLVAREZ, "El 1 de abril de 1188. Marco histórico y contexto litúrgico en la obra del Pórtico de la Gloria", *El Pórtico de la Gloria. Música, arte y pensamiento* (p. 19-36), Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1988, p. 35-36.

⁷⁸ Hechos 15, 13-21. Cfr. Amós 9, 11-12.

⁷⁹ "Sucedió que, yendo de camino, cuando estaba cerca de Damasco, de repente le envolvió una luz venida del cielo, cayó en tierra y oyó una voz que le decía: «Saúl, Saúl, ¿por qué me persigues?». Él preguntó: «¿Quién eres, Señor?». Y él: «Yo soy Jesús, a quien tú persigues. Pero levántate, entre en la ciudad y te dirán lo que debes hacer». Los hombres que iban con él se habían detenido mudos de espanto, pues oían la voz, pero no veían a nadie. Saúl se levantó del suelo, y aunque tenía sus ojos bien abiertos, no veía nada. Le llevaron de la mano y le introdujeron en Damasco. Pasó tres días sin ver, y sin comer ni beber" (Hechos 9, 1-9). Vid. continuación del pasaje en Hechos 9, 1-19.

⁸⁰ Como ya se observaba con la presencia del báculo en Tau del apóstol Santiago, con las vestimentas de san Pedro se busca recalcar de nuevo la importancia de la figura episcopal en la catedral ourensana y en especial para el Pórtico del Paraíso, de cuya construcción fue promotor el obispo don Lorenzo (1218-1248).

⁸¹ A. LÓPEZ FERREIRO, *El Pórtico de la Gloria, Platerías y el Primitivo Altar Mayor*, Santiago de Compostela, Ed. Pico Sacro, 1975, p. 62.

⁸² RÉAU, 1996-1998: vol. V, p. 51-52.

A ti te daré las llaves del Reino de los Cielos; y lo que ates en la tierra quedará atado en los cielos, y lo que desates en la tierra quedará desatado en los cielos. (Mateo 16, 19).

Detrás de la cabeza, insertado directamente en el muro, su nimbo. Sobre ella se representa un ángel con cartela, análogo a los que aparecen en Compostela y, por lo tanto, de idéntica factura al presente en la jamba opuesta. Es una figura de pequeño tamaño, embutida en el comienzo del arco a causa de la restauración que éste sufrió en el siglo XVI. Sus vestimentas son semejantes a las de los personajes del pórtico, con una túnica y un manto colocado sobre los hombros. Con ambas manos sujeta una cartela desenrollada carente de inscripción, y adosadas al muro, se encuentran sus alas.

3. Referentes e influencias.

El pórtico ourensano parece reflejar los ideales de serenidad, ensimismamiento y homogeneidad que caracterizan la estatuaría de París y Amiens⁸³. Dicha influencia estaría sin duda vinculada a la catedral de Burgos, aunque las figuras pertenecen más probablemente a talleres locales, lo cual no priva a las figuras de que posean características del gótico francés, que se iba imponiendo por estas fechas. Aunque no está plenamente asimilado el nuevo estilo, sí presenta avances frente al Pórtico de la Gloria, puesto que no se limita a copiar el modelo que ofrece la catedral compostelana, sino que se aleja de él, de modo voluntario en muchas ocasiones, e introduce las citadas aportaciones.

A pesar de dichas similitudes, no se debería pensar en el Pórtico del Paraíso como en una copia que se agota en la pura referencia a sus modelos⁸⁴. Según testimonios literarios, patronos y artistas medievales gustaron de trabajar *ad similitudinem* de modelos prestigiosos. Por ello, y habida cuenta de las diferencias de identificación en algunas figuras de Ourense con respecto a Compostela, el Pórtico del Paraíso nunca podría tratarse de una simple copia devocional del compostelano.

No obstante, es innegable que el edificio que más influencia ha tenido sobre el templo ourensano es la catedral de Santiago, cuyo cierre occidental se realiza en la tercera gran campaña de construcción, iniciada probablemente en la década de 1160 y terminada en torno a 1212 (si bien los dinteles del Pórtico de la Gloria fueron colocados en el año 1188⁸⁵, aunque la consagración no tuvo lugar hasta el 11 de abril de 1211⁸⁶).

⁸³ M. DÍEZ TIE, "La escultura medieval", *La catedral de Ourense* (p. 106-147), León, Edilesa, 1993, p. 128.

⁸⁴ S. MORALEJO ÁLVAREZ, "Modelo, copia y originalidad, en el marco de las relaciones artísticas hispano-francesas (ss. XI-XIII)", *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios: homenaje al profesor Dr. Serafín Moralejo Álvarez*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Dirección Xeral de Patrimonio Cultural, 2004, p. 76.

⁸⁵ La propia inscripción grabada en los dinteles aporta la fecha exacta: ANNO : AB : INCARNATIONE : DNI : MCLXXXVIII : ERA ICCXXVI : DIE : KL : / APRILIS : SVPER : LIMINARIA : PRINCIPALIVM : PORTALIVM : / ECCLESIE : BEATI : JACOBI : SVNT : COLLOCATA : PER : MAGISTRVM : MATHEVM : / QVI : A : FVNDAMENTIS : IPSORVM : PORTALIVM : GESSIT : MAGISTERIVM (En el año de la Encarnación del Señor, 1188, era de 1226, día de las calendas de abril, los dinteles del pórtico principal de la iglesia del Bienaventurado Santiago fueron colocados por el Maestro Mateo, que dirigió la obra desde sus cimientos). M. A. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, *El Pórtico de la Gloria*, Madrid, San Pablo, 1999, p. 20.

⁸⁶ CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, 1999: p. 16.

3.1. *El Pórtico de la Gloria compostelano.*

La iconografía del pórtico compostelano presenta la Segunda Venida de Cristo, con la descripción del Juicio Final y de la Gloria, a partir de las visiones del evangelista Mateo; se trata de una reafirmación de la naturaleza divina de Cristo, frente a los pueblos judío y musulmán y la herejía cátara, quienes niegan dicha divinidad⁸⁷. Por ese motivo se presenta en los arcos laterales y tímpano central su muerte, descenso a los infiernos y resurrección⁸⁸. En las columnas que sostienen los citados arcos se encuentran los profetas (lado noroeste) y los apóstoles (lado suroeste).

Los ocho profetas representados en el Pórtico de la Gloria, junto con otros seis en la contrafachada⁸⁹, parecen formar parte de una escena muy elaborada realizada a partir de un drama litúrgico, pues evocan la dramatización de que fue objeto una homilía que se leía en el oficio de Navidad, el *Ordo Prophetarum*⁹⁰, atribuida a san Agustín: se trata de un proceso al pueblo judío por su incredulidad, al que son convocados algunos de los profetas bíblicos junto con adivinos y poetas de los gentiles, quienes, con sus profecías o textos, habrían dado testimonio de Cristo como Dios hecho hombre⁹¹. Todos ellos, al igual que ocurre en la catedral auriense, se representan ataviados con túnicas y mantos, y portando cartelas, signo de una revelación recibida o de su predicación⁹²; asimismo poseen barbas largas y puntiagudas, siguiendo la sistematización de las edades: la *senectus*⁹³. Como en la catedral de Ourense, carecen también de objetos identificativos, lo que ha imposibilitado su identificación.

Se diferencian, además de en aspectos formales, como lo son las disposiciones de sus cuerpos y rostros, que parecen establecer diálogos visuales con sus compañeros, en la identificación de los reconocibles, que son los ubicados en la parte interna del machón septentrional: se trata de Jeremías, Daniel, Isaías y Moisés, si bien en la representación ourensana se obvia la presencia de Moisés y se sustituye por Isaías⁹⁴. No obstante, son más las similitudes que las diferencias entre ellos: Jeremías⁹⁵ destaca por su ancianidad, visible a través de sus largas barbas descuidadas y también de sus arrugas y Daniel se muestra con apariencia juvenil; en el caso de Isaías, predominan las diferencias, pues se

⁸⁷ Los textos bíblicos proceden de san Mateo y del Apocalipsis de san Juan: Mateo 24, 29-31 y 25, 31-36; Apocalipsis 4-5. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, 1999: p. 25.

⁸⁸ M. NÚÑEZ RODRÍGUEZ, "De la universalidad del pueblo elegido al valor del "credere"", *Santiago, la catedral y la memoria del arte* (p. 99-129), Santiago de Compostela, Consorcio de Santiago, 2000, p. 105.

⁸⁹ En el lado noroeste del reverso de la fachada se representan la Reina de Saba, la Sibila Eritrea y Balaam, mientras en el lado suroeste se encontrarían san Juan Bautista e hipotéticamente san Judas Tadeo y el poeta Virgilio. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., 1999: p. 26-27. De este modo, se trata de una escultura que desborda el marco, por lo cual el drama sacro se desarrolla en tres dimensiones e implica al espectador. S. MORALEJO ÁLVAREZ, "Le porche de la Gloire de la cathédrale de Compostelle: problèmes et sources d'interprétation", *Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, nº 16 (p. 92-110), Codalet, Association Culturelle de Cuxa, 1985, p. 92.

⁹⁰ Este drama litúrgico fue ampliamente representado en las iglesias medievales. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, 1999: p. 39.

⁹¹ MORALEJO ÁLVAREZ, 1993: p. 30.

⁹² Las cartelas también se otorgan a aquellos profetas que no dejaron ningún texto escrito. MORALEJO ÁLVAREZ, 1993: p. 30.

⁹³ MORALEJO ÁLVAREZ, 1993: p. 30.

⁹⁴ En Ourense, al ser descartada la figura de Moisés y colocado en su lugar a Isaías, es necesario añadir un cuarto profeta, Jonás, que complete en número de cuatro.

⁹⁵ Jeremías es llamado el "profeta de la Pasión" y, además de profetizar este hecho, junto con los demás estaría prefigurando las figuras de los apóstoles. NÚÑEZ RODRÍGUEZ, 2000: p. 120.

agrega en la representación ourensana el bastón que sostiene entre sus manos y las tablas, iconografía que pudo ser tomada del Moisés compostelano⁹⁶.

En el lado meridional del Pórtico de la Gloria se representan los apóstoles en número de ocho. A los autores de evangelios o epístolas se les concede la autoridad que encarna el códice⁹⁷. Su presencia está justificada por ser quienes difundieron el misterio de la Pasión, la labor redentora de Cristo y de su resurrección, así como por haber anunciado su regreso glorioso en la parusía que antecederá al Juicio Final⁹⁸. Todos ellos se representan ataviados con túnicas y mantos, y descalzos o con sandalias en algún caso, tal como Cristo había prescrito a sus discípulos cuando les confió su misión⁹⁹. Sus rostros son de barbas redondeadas, a excepción de san Juan, quien se representa joven e imberbe: siguen todos ellos la idea de *iuventus*¹⁰⁰ en su representación, frente a la vejez de los profetas.

Al igual que sus homólogos ourensanos, no pueden ser identificados por atributos, a excepción de san Pedro que porta las llaves. En el caso compostelano, los seis personajes que portan libro —se exceptúan san Pedro, con las llaves, y Santiago el Mayor, con el bastón en Tau rodeado por el *pannisellus* entre sus manos— lo hacen con sus manos veladas, indicando de este modo que la sacralidad de los textos por ellos escritos es igualitaria.

La distribución de profetas y apóstoles no es arbitraria: Moisés y Pedro se ubican uno frente al otro, en calidad de jefes de sus respectivos cultos: el judío, perteneciente a la Antigua Ley, y el cristiano, que pertenece a la Nueva Ley; Isaías es la pareja de Pablo, como profeta y apóstol por excelencia; Jeremías y Juan son autores de visiones paralelas; no obstante, la correlación entre Daniel y Santiago es más difícil de precisar, si bien podrían ser el mártir prototipo de época paleocristiana (Daniel) y el tipo de protomártir entre los apóstoles (Santiago)¹⁰¹. Los demás personajes, al no estar correctamente identificados, tampoco pueden ser relacionados. En Ourense Pedro, el primer apóstol, estaría relacionado directamente con Isaías, personaje de vital importancia para la Iglesia, por su profecía sobre la Virgen; comparte el Pórtico del Paraíso la relación entre Santiago y Daniel que ya se encuentra en Compostela, y también la falta de correspondencia notable de los restantes personajes.

3.2. Otros ejemplos iconográficos similares.

El Colegio Apostólico elegido por Cristo seguiría el orden citado en el texto de Mateo¹⁰². De este modo se representa en ocasiones como el retablo pétreo de Santo Estevo de Ribas de Sil¹⁰³, datado en torno al año 1225, donde de los ocho discípulos elegidos por Cristo solamente cinco se representan como escritores de textos incluidos

⁹⁶ Pudo ser tomada prestada la iconografía de Moisés para el Isaías auriense, lo cual no significa que haya sido una confusión de identificación por parte del segundo, sino que más bien parece haber sido un acto consciente para dotar de mayor importancia a la figura que da acceso a la nave de la catedral desde el lado norte del pórtico.

⁹⁷ MORALEJO ÁLVAREZ, 1993: p. 30.

⁹⁸ NÚÑEZ RODRÍGUEZ, 2000: p. 107.

⁹⁹ “(...) Y les encargó que no tomasen para el camino nada más que un bastón, ni pan, ni alforja, ni dinero en el cinturón, y se calzasen con sandalias y no llevarsen dos túnicas” (Marcos 6, 8-9).

¹⁰⁰ MORALEJO ÁLVAREZ, 1993: p. 30.

¹⁰¹ MORALEJO ÁLVAREZ, 1985: p. 105.

¹⁰² “Los nombres de los doce Apóstoles son éstos: primero Simón, llamado Pedro, y su hermano Andrés; Santiago el Zebedeo y su hermano Juan; Felipe y Bartolomé; Tomás y Mateo el publicano; Santiago el de Alfeo y Tadeo; Simón el Cananeo y Judas el Iscariote, el que le entregó” (Mateo 10, 2-4).

¹⁰³ DELGADO GÓMEZ, 1999: p. 25.

en el Nuevo Testamento: Pedro, Mateo, Juan, Santiago Alfeo (confundido por Santiago el Mayor) y Judas Tadeo. A ellos se une la representación de personajes escritores que no habrían pertenecido al Colegio Apostólico: se trata de Pablo, Lucas y Marcos¹⁰⁴, estos dos últimos escritores de los evangelios que se complementarían con Mateo y Juan.

A lo largo del Camino de Santiago se representan profetas y apóstoles en los grandes ciclos escultóricos de las portadas de las catedrales, como en el monasterio de Saint-Denis (Île-de-France, París), cuya portada occidental, realizada entre 1140 y 1155, acoge imágenes entremezcladas de reyes, patriarcas y profetas, mientras que los apóstoles son incluidos en el tímpano flanqueando a Cristo en el Juicio Final. También en la fachada occidental de Notre-Dame de Chartres, rematada con anterioridad a 1194¹⁰⁵, se representan los profetas junto a reyes y reinas del Antiguo Testamento, acompañados de episodios de la vida de la Virgen en el pórtico norte (ca. 1225).

En el norte de Portugal se encuentran varios ejemplos de escultura tardogótica que siguen el ejemplo de los talleres mateanos, trabajando durante el siglo XV. Esculpen estatuas-columna con un aspecto retardatario y más bien tosco, tal como se halla en edificios como la iglesia matriz de Viana do Castelo (portada oeste)¹⁰⁶, que sigue pautas similares a las que se están utilizando durante este mismo siglo en San Martiño de Noia (A Coruña).

En Galicia, además de en Santiago y Ourense, solamente se encuentra la representación fragmentada del apostolado en las jambas de otras dos iglesias: San Xulián de Moraima y San Martiño de Noia¹⁰⁷ (provincia de A Coruña). También aparecen, con tan sólo dos apóstoles, flanqueando el acceso en San Paio de Abeleda (provincia de Ourense).

4. Iconografía de los arcos de acceso de la catedral de Ourense y sus posibles relaciones.

Separando profetas y apóstoles en la catedral de Ourense, se encuentra un parteluz al que han sido adosadas las figuras de un Santiago sedente y una Virgen. La columna remata en un capitel que presenta figuración en sus cuatro frentes: se trata de las tres

¹⁰⁴ Los evangelistas Lucas y Marcos fueron siempre considerados primeras figuras de la Iglesia y equiparados a los apóstoles. Ya desde época paleocristiana alcanzaron gran notoriedad, por lo que no sería extraña su representación junto a los demás discípulos de Cristo. DELGADO GÓMEZ, 1999: p. 27.

¹⁰⁵ Es probable que años más tarde de la inauguración de la fachada oeste de la basílica de Saint-Denis se comenzase la construcción del Pórtico Real de Chartres. Cuando en 1194 la catedral sufre un incendio, la portada occidental estaba ya rematada. A. PRACHE, *Chartres Cathedral. Image of the heavenly Jerusalem*, Paris, CNRS, 1993, p. 30.

¹⁰⁶ Del mismo modo que en Ourense, se representa a Pablo, Pedro, Santiago, Andrés y Juan, junto con la figura de Bartolomé. D. CHAO CASTRO, "Relaciones galaico-portuguesas en la escultura tardogótica", *Separata II Congreso Internacional de Historia del Arte, 2001* (p. 319-336), Oporto, En prensa, 2005, p. 325.

¹⁰⁷ Se trae a colación el ejemplo de esta fachada para observar como durante el siglo XV todavía seguían en vigor algunas de las recetas mateanas: la fachada occidental de San Martiño de Noia fue rematada en torno a 1434, fecha que aporta una inscripción situada sobre su dintel. Esta iglesia presenta en dicha fachada occidental una serie de estatuas-columna que denotan fascinación por el Pórtico de la Gloria compostelano, pues sobre unos basamentos de figuras con carácter monstruoso, se asientan dos grupos de seis figuras que, por su disposición, evocan a los grandes conjuntos catedralicios: se trata de una representación escultórica del Colegio Apostólico, cuyas soluciones formales están muy vinculadas a Compostela. B. FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, "El colegio apostólico en la Baja Edad Media: el ejemplo de la fachada occidental de San Martiño de Noia", *Mostra filatélica internacional* (p. 41-50), Noia, Grupo Filatélico Liceo-Noia, 1999, p. 41 y 47.

tentaciones de Cristo en el desierto¹⁰⁸, y en el frente, dirigido a la nave, se encuentra una imagen de los ángeles sirviendo a Cristo¹⁰⁹ tras las citadas tentaciones.



Figura 9: *Los Veinticuatro Ancianos del Apocalipsis (arco central)*, después de 1230, Pórtico del Paraíso, Catedral de Ourense. (Fotografía: N. Conde Cid y S. Tajés Martínez).

Este parteluz da paso al arco central. Sobre él se sitúa un tímpano que en la actualidad contiene una imagen calada de San Martín, realizada en época moderna; dicho tímpano está flanqueado por un arco que alberga la iconografía de los Veinticuatro Ancianos del Apocalipsis. Las figuras de los ancianos muestran los pies descalzos apoyados sobre la arquivolta, y visten túnicas y mantos con un tipo de plegado que permite apreciar su anatomía. Aumenta la verosimilitud de la presencia del trono en el que se sientan frente a lo que ocurría en Santiago, puesto que se reduce una de las molduras de la estructura arquitectónica en favor de un bocel-asiento para los personajes¹¹⁰. En sus manos portan alguno de ellos redomas de perfumes, mientras que en la otra aparecen instrumentos musicales variados, no únicamente las cítaras que menciona el texto bíblico¹¹¹. Algunos instrumentos necesitan las dos manos del

¹⁰⁸ En la primera tentación, el demonio pone a prueba a Cristo con alimentos (pecado de la gula): Mateo 4, 1-4; en la segunda, somete a duda la creencia de que Cristo es Hijo de Dios (soberbia): Mateo 4, 5-7; en la tercera y última, el demonio tienta a Cristo con el poder sobre el mundo (avaricia): Mateo 4, 8-10.

¹⁰⁹ Mateo 4, 11.

¹¹⁰ VALLE PÉREZ, 1993: p. 137.

¹¹¹ “Vi veinticuatro tronos alrededor del trono y, sentados en los tronos, a veinticuatro Ancianos con vestiduras blancas y coronas de oro sobre sus cabezas (...). Entonces vi, de pie, en medio del trono y de los cuatro Vivientes y de los Ancianos, un Cordero, como degollado (...). Y se acercó y tomó el libro de la mano derecha del que está sentado en el trono. Cuando lo tomó, los cuatro Vivientes y los veinticuatro Ancianos se postraron delante del Cordero. Tenía cada uno una cítara y copas de oro llenas de perfumes, que son las oraciones de los santos. Y cantan un cántico nuevo diciendo: «Eres digno de tomar el libro y abrir sus sellos, porque fuiste degollado y compraste para Dios con tu sangre hombres de toda raza, lengua, pueblo y nación; y has hecho de ellos para nuestro Dios un reino de sacerdotes, y reinan sobre la tierra»” (Apocalipsis 4, 4; 5, 6-10).

personaje, pues aparecen arcos o plectros para interpretarlos. Además, uno de los Veinticuatro no lleva ningún objeto en sus manos, y dos de ellos sólo portarían redomas.

Sus rasgos fisionómicos se alejan un poco del tipo utilizado para profetas y apóstoles en la parte inferior del pórtico¹¹². Sus rostros giran en posturas que permitan establecer un contacto entre ellos, creando así la imagen de un potencial diálogo y rompiendo la monotonía. Sus cabellos y barbas se realizan a través de bucles y tirabuzones respectivamente, creados por medio de incisiones que facilitan los claroscuros en la visión de las figuras. Todos ellos se encuentran coronados¹¹³.

En la arquivolta del arco central de la catedral compostelana también se representan los Veinticuatro Ancianos, coronados y colocados de forma radial, siguiendo el texto bíblico, afinando sus instrumentos y sosteniendo frascos de perfume¹¹⁴. Es en la basílica de Saint-Denis donde por primera vez se representa la visión apocalíptica de Mateo incluyendo el cortejo de los Ancianos presente en el Apocalipsis de san Juan¹¹⁵.

En el caso compostelano los veinticuatro ancianos portan instrumentos musicales como arpas, violas o salterios, además del *organistrum*, hecho que también tiene lugar en Ourense¹¹⁶, del mismo modo, si bien en este último caso existe mayor variedad de instrumentos¹¹⁷.

La iconografía de los ancianos apocalípticos templando sus instrumentos es un tema recurrente en el arte medieval europeo a lo largo del Camino de Santiago¹¹⁸. De este modo se encuentra esta iconografía en iglesias francesas como Saint Pierre de Moissac (ca. 1110-1130), donde se representa a Cristo rodeado por el Tetramorfos en el tímpano de la puerta sur, acompañado por dos ángeles a cada lado que le flanquean, y los Veinticuatro Ancianos cubriendo los huecos sobrantes a ambos lados (cinco a cada lado) y en la base del arco (catorce). Todos ellos elevan su rostro para contemplar a Cristo, representado como Juez centrado en la composición. El texto bíblico se cumple a la perfección en el hecho de que no hay variedad alguna en sus instrumentos musicales, sino que aparecen cítaras únicamente. En Sainte-Marie de Souillac (construida entre 1075 y 1150) se representan en las jambas de la portada el profeta Isaías y el apóstol san Pedro, flanqueando un tímpano en el que el protagonista es el pecador Teófilo, salvado por la intercesión de la Virgen.

¹¹² Los rasgos fisionómicos de los Ancianos parecen estar más relacionados con la imaginería francesa que encontramos en las catedrales de Amiens o París, a la cual se vincularían a través de las influencias por aquellas ejercidas sobre la catedral de Burgos que, a su vez, habría alcanzado Ourense a través del Camino de Santiago. VALLE PÉREZ, 1993: p. 128.

¹¹³ Para un análisis pormenorizado de los instrumentos que portan los ancianos, vid. F. J. GARBAYO MONTABES, "O Pórtico da catedral ourensá e a súa orquesta pétreá", *Obradoiro de Instrumentos da Deputación de Ourense: reconstrucción dos instrumentos do Pórtico do Paraíso da catedral de Ourense* (p. 10-45), Ourense, Deputación, 1993.

¹¹⁴ MORALEJO ÁLVAREZ, 1985: p. 94.

¹¹⁵ MORALEJO ÁLVAREZ, 1985: p. 94.

¹¹⁶ VALLE PÉREZ, 1993: p. 140.

¹¹⁷ La gran variedad de instrumentos musicales reproducidos tanto en Ourense como en Compostela parecen contradecir el párrafo del Apocalipsis que inspira el tema. No obstante, entre los textos romanceados más difundidos hay discordancias en las palabras de san Juan al mencionar los instrumentos; de este modo, en el texto de Cipriano Valera los ancianos no sólo sostienen cítaras, sino también arpas. Las diferentes versiones y el significado genérico que la Edad Media atribuye a la palabra "cítara" explicaría la libertad de los maestros de la catedral de Ourense y Santiago, el primero en mayor grado, para asignar a cada anciano instrumentos musicales diferentes. J. M. PITA ANDRADE, 1954: p. 111.

¹¹⁸ CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, 1999: p. 42.

En Saint-Pierre de Aulnay (ca. 1130) aumentan en número de treinta y uno los ancianos para poder adaptarse correctamente a su enmarque en el arco de medio punto; no se descarta, no obstante que las figuras representen a los veinticuatro ancianos del Apocalipsis junto a los patriarcas de la Antigua Ley en número de seis y una de las tribus de Israel, tal y como años más tarde se realiza en el arco norte del Pórtico de la Gloria. Se representan coronados sosteniendo entre sus manos diversos instrumentos musicales junto con redomas de perfume. Están dispuestos de forma radial sobre el arco y sedentes, si bien carecen de un soporte arquitectónico que simule dicho asiento.

De forma todavía perpendicular al arco se representan los Veinticuatro Ancianos en Saint-Denis (ca. 1140-1155), doce a cada lado de la arquivolta. La mayor parte de los instrumentos son fácilmente reconocibles: liras, arpas, salterios, violas ovales y violas en ocho; portan además redomas de perfumes. Visten túnica, todos son barbados y se representan sedentes sobre troncos esculpidos en el arco; la diferencia con respecto a los ejemplos citados hasta el momento estriba en que no ciñen una corona sobre su cabeza, sino diferentes gorros.

Las representaciones continúan a lo largo del Camino de Santiago en la geografía española. Al siglo XII pertenecen las representaciones de los Veinticuatro Ancianos de la iglesia de Santiago de Carrión de los Condes¹¹⁹ (Palencia), ubicados en el intradós del arco de acceso y la perteneciente a la fachada oeste de Santo Domingo de Soria¹²⁰, en la cual las veinticuatro figuras son barbadas y se encuentran coronadas y nimbadadas; dispuestos de forma radial, no hay variedad alguna en sus instrumentos musicales, pues todos ellos portan cítaras, junto con redomas de perfume. En las arquivoltas de San Miguel de Estella (Navarra) se desarrolla el episodio de los Ancianos apocalípticos junto a diversos ángeles y profetas, enmarcando un tímpano en el que se encuentra Cristo en Majestad rodeado por el Tetramorfos. En la arquivolta exterior de la portada norte de la Colegiata de Santa María la Mayor de Toro¹²¹ (Zamora) se representan los Veinticuatro Ancianos vestidos con largas túnicas y coronas, portando instrumentos muy variados entre los que se encuentra el *organistrum* que podemos observar en las portadas gallegas, sostenido por dos figuras.

En Galicia aparecen escasas representaciones de los ancianos músicos apocalípticos, y todos ellos parecen ser una derivación del taller del Maestro Mateo. Se representan en la arquivolta interior de la fachada oeste de San Xoán de Portomarín¹²² (Lugo) datada en torno al año 1200, donde las figuras se agrupan por parejas, excepto en los salmeres del arco, donde se colocan tres ancianos a cada lado. Su disposición es radial, y utilizan el bocel como asiento, tal y como se observa en el Pórtico del Paraíso, pero no en el de la Gloria. Todos ellos portan instrumentos musicales, algunos sostenidos por dos figuras. El tímpano que rodean estaría presidido por Cristo en majestad entronizado¹²³.

El acceso oeste de San Lorenzo de Carboeiro¹²⁴ (Pontevedra) presenta cuatro arquivoltas, de las cuales tres se decoran con diferentes tipos de ornamentación,

¹¹⁹ BANGO TORVISO, 1992: p. 244.

¹²⁰ BANGO TORVISO, 1992: p. 286-287.

¹²¹ BANGO TORVISO, 1992: p. 252-253.

¹²² Según Ocaña Eiroa, el tema fue iniciado en Compostela y extendido a otros templos como Ourense, Carboeiro o Portomarín. F. OCAÑA EIROA, *San Xoán de Portomarín*, Santiago de Compostela, Subdirección Xeral do Patrimonio Histórico-Artístico, Servicio de Obras e Restauración, 1987, p. 37.

¹²³ OCAÑA EIROA, 1987: p. 283.

¹²⁴ F. RODRÍGUEZ IGLESIAS, *Galicia. Arte*, XVI vols, vol. XI, A Coruña, Hércules, 1993, p. 177. Un taller de Mateo, conocedor del arte borgoñón, trabaja en las portadas sur y oeste de San Lorenzo de Carboeiro. No obstante, se distingue la mano de otros artistas de distintos orígenes, más austeros y de reducidos repertorios. R. YZQUIERDO PERRÍN, "Los artistas del taller del Maestro Mateo", *Galicia*

mientras en la restante se representan los Veinticuatro Ancianos. Se ubican por parejas, de un modo semejante a Portomarín, aunque se introducen nuevos instrumentos como las flautas, que se representarán años más tarde en la catedral auriense; las figuras están sedentes sobre un bocel. Rodeaban un tímpano en el que se representaba a Cristo sedente bendiciendo con la diestra y sujetando un libro cerrado sobre la rodilla, que se encontraría flaqueado por el Tetramorfos, con dos figuras a cada lado.

Tardíamente se hallan en la portada de San Martiño de Noia¹²⁵ (A Coruña), en cuyas dos arquivoltas se representan doce de los veinticuatro personajes, junto a ángeles portando coronas. En la clave, dividiendo a los ancianos en seis a cada lado, se muestra un Cristo en majestad enseñando sus llagas, en una postura que quiere emular al Cristo del tímpano compostelano¹²⁶.

El arco septentrional de la catedral ourensana está formado por una chambrana y dos arquivoltas decoradas con elementos vegetales colocados de forma radial, obviando cualquier representación antropomorfa que haga referencia a la iconografía del descenso de Cristo a los Infiernos, presente en el Pórtico de la Gloria compostelano. Debido a la semejanza entre los citados elementos vegetales que aparecen en ambas catedrales, se ha supuesto que en Ourense se realice una simplificación de su modelo, o lo que tal vez en el momento de la construcción del Pórtico del Paraíso (mediados del siglo XIII), el complejo tema representado en Santiago ya no fuera comprensible¹²⁷ y que, por ello, se decidiese prescindir de dicha iconografía.



Figura 10: *El Paraíso (arco septentrional)*, después de 1230, Pórtico del Paraíso, Catedral de Ourense. (Fotografía: N. Conde Cid y S. Tajés Martínez).

En este arco septentrional, siguiendo el tan citado ejemplo de la catedral de Santiago de Compostela, debería estar representada “la estancia de Cristo entre los justos”¹²⁸, más

Románica y Gótica (p. 246-253), Santiago de Compostela, Consellería de Cultura e Comunicación Social, 1997, p. 249.

¹²⁵ FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, 1999: p. 47.

¹²⁶ Sobre el tema de los instrumentos representados en Noia, vid. J. LÓPEZ CALO, *San Martín de Noia, sus instrumentos musicales*, Noia, Sociedade Cultural Recreativa Liceo, 1994.

¹²⁷ YZQUIERDO PERRÍN, R. 1993: p. 60.

¹²⁸ Esta denominación es dada por Serafín Moralejo. MORALEJO ÁLVAREZ, 1985: p. 98.

conocido como su bajada al limbo o los infiernos¹²⁹. Existe para esta iconografía una interpretación escatológica, aunque los autores no se ponen de acuerdo en si se trata del Paraíso, del Purgatorio, del Limbo o de la primera resurrección a la que alude san Juan¹³⁰, aunque lo más probable es que se trate del descenso de Cristo al limbo y de la liberación del pueblo judío que había sido fiel a la promesa mesiánica¹³¹, a quienes rescata¹³² para que puedan acceder a la Gloria al final de los tiempos. Cristo, coronado y bendiciendo¹³³, se representa imberbe en el programa iconográfico compostelano, hecho que viene motivado por las implicaciones que tiene la concepción histórica del Limbo, ya que Cristo habría descendido a los infiernos sólo en alma¹³⁴, mientras su cuerpo permanecía en el sepulcro a la espera de la resurrección.

La semejanza entre ambos ejemplos, el compostelano y el ourensano, se ciñe únicamente al follaje, por lo que se ha propuesto la posibilidad de que la catedral auriense realice una simplificación de su modelo más cercano, causada por la incomprensión de dicho tema¹³⁵. Las últimas investigaciones dejan planteada, no obstante, la hipótesis de que el deseo del artista era realizar aquí una representación del Paraíso a través de una simplificación de las formas (elementos vegetales), teoría avalada por las almas salvadas que dirigen sus pasos desde la enjuta hacia las arquivoltas situadas a su izquierda¹³⁶.

En el arco meridional se representa el Juicio Final y sus consecuencias para los justos, que son llevados al Cielo por ángeles, y los pecadores, condenados a los tormentos del Infierno, imágenes de ambos temas que están distribuidas entre la chambrana y dos arquivoltas. El arco fue desmontado en la reforma del XVI y ampliada su luz, hecho por el cual se halla en él un ángel de factura renacentista cubriendo el citado espacio ampliado.

¹²⁹ Con el descenso de Cristo a los Infiernos se quiere destacar su victoria sobre el mal y la redención de los justos, que fueron aquellos personajes de la Antigua Ley que hablaron en su nombre (los profetas) y que acogieron a éstos (los patriarcas). NÚÑEZ RODRÍGUEZ, 2000: p. 111.

¹³⁰ MORALEJO ÁLVAREZ, 1985: p. 98.

¹³¹ MORALEJO ÁLVAREZ, 1985: p. 99.

¹³² CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, 1999: p. 25.

¹³³ Su gesto de bendición se dirigía, según los textos apócrifos, a Adán y Eva, situados flanqueándole. MORALEJO ÁLVAREZ, 1985: p. 101.

¹³⁴ MORALEJO ÁLVAREZ, 1985: p. 101.

¹³⁵ YZQUIERDO PERRÍN, 1993: p. 60.

¹³⁶ Esta teoría, así como todas las innovaciones presentadas en este artículo, forman parte de mi Tesis Doctoral, todavía en curso en el momento de redacción de este trabajo y, por lo tanto, abierta a posibles modificaciones futuras y nuevas hipótesis. Fueron ya introducidas en el trabajo inédito realizado para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados (D.E.A.). N. CONDE CID, *El Pórtico del Paraíso en la transmisión de la tradición bíblica*, 2010.



Figura 11: *Juicio Final y la separación de justos y condenados (arco meridional)*, después de 1230, Pórtico del Paraíso, Catedral de Ourense. (Fotografía: N. Conde Cid y S. Tajés Martínez).

La arcada se divide en dos –salvados y condenados- por medio de las claves de las arquivoltas, en las que se representan los bustos de Cristo y el arcángel san Miguel. Cristo, coronado como Juez Supremo, porta en sus manos dos cartelas con sendas inscripciones, en las que muestra el destino de la Humanidad tras el Juicio Final: a su lado derecho se situarán los justos, aquéllos que fueron salvados, siguiendo el dictado que aparece en la cartela correspondiente (VENITE / B(e)N(e)DICT(i) / PATRIS M(e)I –Venid, benditos de mi Padre)¹³⁷. Se desarrolla una procesión de los justos que han sido salvados en el Juicio, representándose sus almas puras como figuras desnudas y algunas de ellas coronadas, que son llevadas al Cielo en brazos de los ángeles, los cuales visten túnicas y mantos de diferentes colores, aprovechando la tela del manto para velar sus manos y acoger en ellas a las figuras de las almas salvadas. En la chambrana se encuentran cuatro personajes justos coronados sin compañía de ángeles y vestidos con túnicas, por lo que podrían estar caracterizando a individuos o estamentos concretos dentro de la sociedad del momento; portan en sus manos los libros con la inscripción de las obras que los salvaron.

En el arco ourensano situado a la izquierda se disponen los condenados sufriendo los tormentos del Infierno (ITE MALE / DICTI IN IG / NE ET ERUM –Apartaos de mí, malditos, al fuego eterno.)¹³⁸. Los condenados sufren un doble dolor: el psicológico de la condena, y el físico de los ataques de los monstruosos demonios¹³⁹. Se disponen desnudos y siendo atacados, devorados y pisoteados por los diablos. A continuación de la clave en la que se encuentra Cristo, se dispone un demonio que sonrío satisfecho al ahorcar a tres pecadores con una soga, bajo la cual se ubica la personificación del pecado de la avaricia¹⁴⁰; en la arquivolta contigua, otro diablo devora a sus víctimas por las manos, gesto que podría querer indicar el pecado del latrocinio. Bajo éste, otro con

¹³⁷ Mateo 25, 34.

¹³⁸ Mateo 25, 41.

¹³⁹ Los demonios medievales se caracterizan sobre todo por unos cuerpos cubiertos de pelo, en contraposición a los ángeles, cubiertos de plumas. Este pelo sería, según san Gregorio, *la imagen del pecado que se eriza sobre la consciencia*. RÉAU, 1996: p. 84.

¹⁴⁰ Una bolsa pende del cuello de este personaje, en la cual se pueden apreciar las monedas como símbolo del citado pecado de la avaricia. VALLE PÉREZ, 1993: p. 140.

rostro de perro devora la cabeza de varios pecadores. En la chambrana aparecen un hombre torturado por una serpiente que se enrosca entorno a su cuerpo, y una mujer mordida por dos serpientes en sus pechos, imagen que simboliza el pecado de la lujuria.

Al igual que en el caso ourensano, en la catedral compostelana las dos arquivoltas y la chambrana se dividen en dos por la clave en la que se representan Cristo Juez y el arcángel san Miguel, en Paraíso e Infierno. Los elegidos o bienaventurados, tras el pesaje de sus almas, habrían sido ubicados en el lado izquierdo –a la derecha de Cristo—, mientras que los condenados lo harían en el lado derecho –a la izquierda de Cristo—.

Ambos Juicios Finales, en los que se separan las almas de los justos de las de los pecadores, poseen precedentes en iglesias francesas, tales como Saint-Trophime de Arles, cuya portada se realiza en el segundo tercio del siglo XII y en la cual los bienaventurados se dirigen de forma ordenada hacia el Cristo del Juicio, representado en el tímpano y enmarcado en una mandorla, mientras los réprobos huyen de forma desordenada de dicho Juicio Final, o en Sainte-Foi de Conques (1120-1135), en la cual los demonios someten a los pecadores, situados a la izquierda de Cristo, a diversos tormentos acordes con sus pecados. También podrían tener su paralelo en las escenas de los elegidos y los réprobos representadas en la puerta central de la fachada oeste de Saint-Denis (París) realizada en torno a 1135¹⁴¹, entre cuyas representaciones se encuentra el arquetipo románico el pecado de la lujuria, donde la mujer es mordida en sus pechos por una serpiente, imagen que se halla también en Saint-Pierre de Moissac (ca. 1110-1130).

Completan la iconografía del pórtico auriense dos figuras identificadas con los reyes David y Salomón. El rey David se sitúa en la actualidad en la fachada exterior, ubicada en el parteluz¹⁴²: se trata de una figura sedente, que ciñe corona y toca un arpa, apoyando sus pies sobre una ménsula. Se complementa iconográficamente con otra figura probablemente reaprovechada también, la del rey Salomón, ubicada en la parte interior del citado parteluz, correspondiente a la contraportada del Pórtico del Paraíso¹⁴³.

5. Conclusiones.

A pesar del despliegue de imágenes escultóricas con un más que probable significado propio, el Pórtico del Paraíso auriense ha sido apreciado siempre a la sombra del compostelano y, por ello, calificado de copia tosca con respecto a su modelo¹⁴⁴.

Pero no todos los elementos iconográficos de este pórtico proceden de lo nacido en el taller del Maestro Mateo, puesto que en el segundo cuarto del siglo XIII están llegando a la Península influencias góticas procedentes de las catedrales francesas de París y Amiens a través de Burgos y a lo largo del Camino de Santiago. De estos y otros ejemplos pudo tomar Ourense muchos referentes que lo alejan en ciertos puntos de la

¹⁴¹ CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, 1999: p. 42.

¹⁴² Pita Andrade afirma que esta figura habría pertenecido al Pórtico del Paraíso. PITA ANDRADE, 1954: p. 103.

¹⁴³ Pita Andrade lo identifica con el Salvador. PITA ANDRADE, 1954: p. 103. No obstante, los atributos definitorios de dicha figura han hecho pensar a Yzquierdo Perrín que se trate del rey bíblico Salomón que, por otro lado, suele representarse de modo paralelo a David. YZQUIERDO PERRÍN, 1995: p. 62.

¹⁴⁴ En torno a varios maestros y fundamentalmente a Mateo, autor del Pórtico de la Gloria, se crea una de las tendencias más características del protogótico, que fue difundida por Galicia y la Península; atendiendo a ello, y en palabras de Azcárate, el Pórtico del Paraíso de la catedral de Ourense sería únicamente una copia del compostelano. J. M. DE AZCÁRATE Y RISTORI, *El protogótico hispánico*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes, 1974, p. 58-59.

catedral de Santiago¹⁴⁵, sin llegar a depender completamente de su iconografía, pues en Ourense se pueden apreciar ciertas notas de originalidad.

Ejemplo de ello sería la figura de Moisés, situada en la jamba del Pórtico de la Gloria, que es desestimado en Ourense en favor del profeta Isaías; esta modificación podría ser debida a la ubicación de la Virgen en el parteluz o en el tímpano, pues dicho personaje había profetizado sobre María, además de haber anunciado en su texto la Encarnación de Salvador.

Los apóstoles presentan asimismo problemas para su identificación. Dos de ellos se encuentran con una de sus manos veladas, sosteniendo un libro cerrado sobre ella (Apóstoles Desconocidos A y C), mientras que el restante (Apóstol Desconocido B) lo sostiene directamente sobre sus manos; otros dos personajes en este pórtico presentan también una o las dos manos veladas para sujetar el libro que portan, en ambos casos mostrando sobre él la inscripción con sus nombres: se trata de Mateo y Juan, que son evangelistas además de apóstoles, por lo cual cabe la posibilidad de que sus manos aparezcan veladas por considerar que sus textos tenían mayor nivel de sacralidad con respecto a los escritos por los demás personajes. Si tenemos en cuenta esta hipótesis, se podría plantear la posibilidad de que los otros dos personajes con las manos veladas para sostener sus respectivos libros fuesen los restantes evangelistas, Marcos y Lucas¹⁴⁶, ya sin consideración apostólica. La representación de los evangelistas entre los apóstoles no es algo extraño en la iconografía medieval, pues en el retablo de Santo Estevo de Ribas de Sil (ca. 1225) podrían figurarse los cuatro entre ocho apóstoles, completando el número de Doce¹⁴⁷.

El cuerpo occidental de la catedral ourensana estaría datado en el primer tercio del siglo XIII¹⁴⁸, si bien se podría plantear la posibilidad de dos talleres trabajando en su escultura: uno de ellos lo habría hecho en el inicio de las obras, y con anterioridad al año 1230, ocupándose de la parte inferior del pórtico y del grueso de su figuración (profetas y apóstoles), mientras que el segundo taller habría operado desde 1230 tras la llegada de artistas formados en Burgos, que habrían realizado la parte correspondiente a los arcos, donde se incluirían innovaciones góticas, que alejarían esta parte de la influencia mateana más directa, visible todavía en el primer nivel. Se puede observar asimismo la presencia de varias manos diferentes creando las figuras de profetas y apóstoles, debido a los diversos estilos utilizados en los plegados de sus vestimentas o en la concepción de sus rostros: así, esta investigación lleva a plantear la hipótesis de que los profetas Oseas y Malaquías, y los tres apóstoles desconocidos pertenezcan a una misma mano, si se tiene en cuenta la realización de sus vestimentas a través de complejos plegados poco homogéneos, que aportan una gran movilidad a las figuras. Una segunda mano habría realizado las imágenes de los profetas Ezequiel, Habacuc, Jonás e Isaías, y probablemente los apóstoles Juan y Andrés, con plegados mucho menos móviles, que caen de una forma más recta (aunque sin abandonar del todo las diagonales) sobre el cuerpo. Una tercera mano, en la que se muestran avances con

¹⁴⁵ DÍAZ TIE, 1993: p. 128.

¹⁴⁶ La presencia de Lucas podría apuntar de nuevo la posibilidad de que la Virgen apareciera representada en el pórtico, debido a que es, junto con Mateo, el evangelista que le dedica los primeros capítulos de su texto sagrado –si bien Mateo se centra en episodios de la infancia de Cristo, como la Adoración de los Magos o la Huía a Egipto–, en los que narra la Anunciación, la Visitación de Isabel y el nacimiento de Jesús (Lucas 1 y 2). Esto se reafirmaría al estar el profeta Isaías representado en la jamba septentrional.

¹⁴⁷ DELGADO GÓMEZ, 1999: p. 27.

¹⁴⁸ Pita Andrade data el Pórtico del Paraíso con fecha posterior a 1230 debido a que en este año se está llevando a cabo la portada del Sarmental de la catedral de Burgos, y una parte de la obra auriense habría recibido influencias de aquella. PITA ANDRADE, 1954: p. 24.

respecto a la anterior, habría realizado las figuras de los profetas Daniel y Jeremías, y de los apóstoles Santiago y Mateo, cuyas vestimentas son de estilo ecléctico, uniendo aportaciones de las dos manos anteriormente citadas. Una cuarta y última realizaría las esculturas del profeta desconocido y de los apóstoles Pedro y Pablo.

Todas estas figuras portan cartelas o libros, ya sean estos últimos cerrados o abiertos. Cabe la posibilidad de que aquellos apóstoles cuyo libro se encuentre abierto sean los autores de los textos que inspiraron el programa iconográfico representado¹⁴⁹. Si tenemos en cuenta esta teoría, habrían sido Mateo, Juan y Pablo quienes proporcionarían los textos bíblicos en los que se basarían las representaciones contenidas en los tres arcos del Pórtico del Paraíso¹⁵⁰.

Asimismo podemos estar prácticamente seguros de la primigenia existencia de un tímpano central, debido a la presencia de un gran vano en la fachada occidental externa, existente para permitir su visualización desde el exterior, de un modo semejante a como se habría hecho en la catedral compostelana o en la portada occidental de San Vicente de Ávila, todavía conservada en la actualidad¹⁵¹. En primer lugar se podría plantear la teoría sobre un tímpano de inspiración compostelana, pues el capitel con las tentaciones de Cristo situado como remate del parteluz¹⁵², y los ángeles conduciendo las almas salvadas desde las enjutas hacia el tímpano central se prestan a esta interpretación. También avala esta hipótesis la representación de los Ancianos apocalípticos en la arquivolta como complemento a la visión de la Gloria, y la iconografía de los arcos laterales (¿Paraíso? –arco septentrional— y Juicio Final –arco meridional—), junto con los ángeles trompeteros en los cuatro ángulos del pórtico.

Una segunda teoría, que no contradice en absoluto a la anterior, sino que la complementa, podría ser la posibilidad de la presencia de la Virgen junto al Cristo de la Parusía. Su ubicación en el tímpano o, en última instancia, en el parteluz, justificaría la presencia de la figura de Isaías en la jamba bajo el arco, pues en su texto profetiza el nacimiento de un niño de una virgen; de este modo se establecería una diferencia con respecto a lo representado en Compostela, priorizando el tema de la Encarnación¹⁵³.

En las arquivoltas de los arcos laterales se representaría asimismo una iconografía semejante a la compostelana: en el arco meridional, el Juicio Final en el que se separa a justos y condenados, y en el arco septentrional, un probable Paraíso en sustitución de la bajada de Cristo al limbo¹⁵⁴ representada en el Pórtico de la Gloria. A la luz de la incomprensibilidad del tema plasmado en Compostela, al que hacen mención algunos autores¹⁵⁵, cabe la posibilidad de que la iconografía haya sido modificada en Ourense por la figuración del Paraíso, imagen que se completaría con las quince almas salvadas

¹⁴⁹ Así ha sido apreciado en el retablo pétreo de Santo Estevo de Ribas de Sil. DELGADO GÓMEZ, 1999: p. 25.

¹⁵⁰ Los textos en los que se basaría el Pórtico son los siguientes:

San Mateo: Mt. 25, 31-46 (visión apocalíptica de Mateo, con el Juicio Final y la Salvación o Condenación Eterna).

San Juan: Apocalipsis 4 (visión apocalíptica de Juan, con los Cuatro Vivientes y los Veinticuatro Ancianos músicos).

San Pablo: Romanos 2, 2-11; Tesalonicenses 4, 13-18; II Tesalonicenses 2, 1-13; pero sobre todo I Corintios 15 (la resurrección de los muertos).

¹⁵¹ BANGO TORVISO, 1992, p. 307-309.

¹⁵² La representación de las tres tentaciones de Cristo en ambas catedrales, Ourense y Santiago, son signo de la primera victoria de Cristo sobre la muerte. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, 1999: p. 34.

¹⁵³ Isaías 7, 14.

¹⁵⁴ La bajada de Cristo al limbo pertenece al Apocalipsis de Esdras, transmitido y leído durante bastante tiempo junto con el de Juan, hasta que fue considerado como apócrifo. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, 1999, p. 25-28.

¹⁵⁵ YZQUIERDO PERRÍN, 1993: p. 60.

y coronadas a las que los ángeles ayudan a acceder a las arquivoltas desde la enjuta, y que representarían las Doce Tribus de Israel junto a los tres patriarcas Abraham, Isaac y Jacob.

Fuentes y Bibliografía.

1. Fuentes

- Biblia de Jerusalén* (Nueva edición revisada y aumentada), Desclée De Brouwer, 1998, 1.833 p.
- FERNÁNDEZ ALONSO, B., *El Pontificado gallego: su origen y vicisitudes: seguido de una crónica de los obispos de Orense*, Orense, Imprenta de El Derecho, 1897, 649 p.
- LUCAS, obispo de Tui, *Crónica de España*. Primera edición del texto romanceado conforme a un códice de la Academia, preparada y prologada por Julio Puyol, Madrid, Real Academia de la Historia, 1926, p. 420.

2. Bibliografía

- ACOSTA, V., *Animales e imaginario. La zoología maravillosa medieval*, Caracas, Universidad de Venezuela-Dirección de Cultura, 1995, 376 p.
- ALDEA VAQUERO, Q.; MARÍN MARTÍNEZ, T.; VIVES GATELL, J., *Diccionario de Historia Eclesiástica de España*, Madrid, Instituto Enrique Flórez, 5 vols.
- AZCÁRATE Y RISTORI, J. M. de, *El protogótico hispánico*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes, 1974, 166 p.
- BANGO TORVISO, I. G., “Atrio y pórtico en el románico español: concepto y finalidad cívico-litúrgica”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Valladolid, Universidad de Valladolid-Secretariado de publicaciones, 1975, p. 175-188.
- BANGO TORVISO, I., *El románico en España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1992, 415 p.
- BERNÁRDEZ, C. L.; MARIÑO FERRO, X. R., *Bestiario en pedra. Animais fabulosos na arte medieval galega*, Vigo, Nigratea, 2004, 249 p.
- BRAUNFELS, W., *Arquitectura monacal en Occidente*, Barcelona, Seix Barral, 1975, 348 p.
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., *El Pórtico de la Gloria*, Madrid, San Pablo, 1999, 92 p.
- CONDE CID, N., *El Pórtico del Paraíso en la transmisión de la tradición bíblica*, (inédito) 2010, 246 p.
- CHAO CASTRO, D. “Relaciones galaico-portuguesas en la escultura tardogótica”, *Separata II Congreso Internacional de Historia del Arte, 2001*, Oporto, En prensa, 2005, p. 319-336.
- DELGADO GÓMEZ, J., *El pétreo retablo de San Esteban de Ribas de Sil*, Ourense, Grupo Francisco de Moure, 1999, 68 p.
- DURANY CASTRILLO, M. “Ourense na Idade Media”, en *Historia de Ourense*, La Coruña, Vía Láctea, 1996, p. 119-175.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, B., “El colegio apostólico en la Baja Edad Media: el ejemplo de la fachada occidental de San Martiño de Noia”, *Mostra filatélica internacional*, Noia, Grupo Filatélico Liceo-Noia, 1999, p. 41-50.
- GARBAYO MONTABES, F. J., “O Pórtico da catedral ourensá e a súa orquesta pétrea”, *Obradoiro de Instrumentos da Deputación de Ourense: reconstrucción dos instrumentos do Pórtico do Paraíso da catedral de Ourense*, Ourense, Deputación, 1993, p. 10-45.

- LEROUX-DHUYSS, J. F., *Las abadías cistercienses. Historia y arquitectura*, Colonia, Könemann, 1999, 399 p.
- LÓPEZ CALO, J., *San Martín de Noia, sus instrumentos musicales*, Noia, Sociedade Cultural Recreativa Liceo, 1994, 47 p.
- LÓPEZ FERREIRO, A., *El Pórtico de la Gloria, Platerías y el Primitivo Altar Mayor*, Santiago de Compostela, Ed. Pico Sacro, 1975, 137 p.
- MARTÍNEZ TEJERA, A.M., “El “pórtico” románico: origen y funcionalidad de un espacio arquitectónico intermedio de la edificación medieval hispana (*atrium / porticus / vestibulum*)”, *Espacios y estructuras singulares del edificio románico*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2008, p. 193-227.
- MORALEJO ÁLVAREZ, S. “El 1 de abril de 1188. Marco histórico y contexto litúrgico en la obra del Pórtico de la Gloria”, *El Pórtico de la Gloria. Música, arte y pensamiento*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1988, p. p. 19-36.
- MORALEJO ÁLVAREZ, S., “El Pórtico de la Gloria”, en *FMR*, Barcelona, Ebrisa, 1993, p. 28-46.
- MORALEJO ÁLVAREZ, S., “Le porche de la Gloire de la cathédrale de Compostelle: problèmes et sources d’interprétation”, *Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, nº 16, Codalet, Association Culturelle de Cuxa, 1985, p. 92-110.
- MORALEJO ÁLVAREZ, S., “Modelo, copia y originalidad, en el marco de las relaciones artísticas hispano-francesas (ss. XI-XIII)”, *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios: homenaje al profesor Dr. Serafín Moralejo Álvarez*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Dirección Xeral de Patrimonio Cultural, 2004, P. 75-96.
- NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M., “De la universalidad del pueblo elegido al valor del “credere””, *Santiago, la catedral y la memoria del arte*, Santiago de Compostela, Consorcio de Santiago, 2000, p. 99-129.
- NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M., “Reflexión sobre el Pórtico del Paraíso en concurrencia con el peregrinaje”, *Anuario Brigantino*, nº 31, Betanzos, Casa Consistorial, 2008, p. 301-316.
- OCAÑA EIROA, F., *San Xoán de Portomarín*, Santiago de Compostela, Subdirección Xeral do Patrimonio Histórico-Artístico, Servicio de Obras e Restauración, 1987, 136 p.
- PALACIOS RAMILO, A. “Construcción de la Escalinata principal de la catedral. Consolidación del Pórtico situado en ella, y reposición del mismo a su disposición y aspecto primitivos. Memoria”, en *Boletín de la Comisión de Monumentos Histórico-Artísticos de Orense (BCMO)*, T. VIII, p. 227-247, Santiago de Compostela, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, Dirección Xeral de Promoción Cultural (editado en recurso electrónico, 2004), 1926, p. 227-247.
- PITA ANDRADE, J. M., *La construcción de la catedral de Orense*, Santiago de Compostela, Instituto Padre Sarmiento de Estudios Gallegos, 1954, 182 p.
- PRACHE, A., *Chartres Cathedral. Image of the heavenly Jerusalem*, Paris, CNRS, 1993, 127 p.
- RÉAU, L. *Iconografía del arte Cristiano*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1996-2000, 6 vols.
- TARRACO PLANAS, E. “Aproximación a la estructura compositiva del Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago de Compostela”, *Los Caminos y el arte. Actas*. 3 vols., Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións da Universidade, 1983, p. 107-120.
- SÁNCHEZ ARTEAGA, M., *Apuntes histórico-artísticos de la Catedral de Orense*, Orense, Imp. y Pap. de la Religión, 1916, 215 p.
- SENRA GABRIEL Y GALÁN, J. L., “En torno a las estructuras occidentales de las iglesias románicas: formulación arquitectónica y funcional de las galileas (ca. 1030-

- 1150)”, *Espacios y estructuras singulares del edificio románico*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2008, p. 123-155.
- VALLE PÉREZ, J. C., *El monacato en Galicia durante la Edad Media: la orden del cister*, Santiago de Compostela, Fundación Alfredo Brañas, 1991, 108 p.
- VALLE PÉREZ, J. C., “La descendencia del Pórtico de la Gloria fuera de Santiago”, *O Pórtico da Gloria e a arte do seu tempo*, Santiago de Compostela, Dirección Xeral de Cultura, 1991, p. 193-194.
- VORÁGINE, S. de la, *La leyenda dorada*, Madrid, Ed. Alianza, 1987, (edición original de 1264), 2 vols.
- VV.AA., *Galicia. Arte*, XVI vols., A Coruña, Hércules, 1993.
- YZQUIERDO PERRÍN, R.; GONZÁLEZ GARCÍA, M. A.; HERVELLA VÁZQUEZ, J., *La catedral de Ourense*, León, Edilesa, 1993, 202 p.
- YZQUIERDO PERRÍN, R., “Los artistas del taller del Maestro Mateo”, *Galicia Románica y Gótica*, Santiago de Compostela, Consellería de Cultura e Comunicación Social, 1997, p. 246-253.