

Julio Vázquez Castro

## **Las obras góticas en la Catedral de Orense (1471-1498)\***

En el presente trabajo pretendo analizar las obras de reconstrucción efectuadas en la catedral de Orense como consecuencia de la campaña bélica que sufrió este edificio a finales de 1471, fijándome como fecha límite el año de 1498 cuando el Cabildo contrata a Rodrigo de Badajoz para la obra del cimborrio. A partir de este momento las obras que se realizarán, los maestros y su estilo arquitectónico y escultórico, así como las razones por las que se ejecutan difieren de las que se realizan en el periodo que me he propuesto estudiar en este artículo.

Para ello he consultado fundamentalmente los documentos que se transcriben al final del trabajo. Todos ellos, excepto el que se conserva en el Archivo Histórico Nacional que es totalmente inédito<sup>1</sup>, pertenecen al Archivo de la Catedral de Orense y en su mayoría aparecen citados y en parte transcritos, con mayor o menor rigor, en la bibliografía que los acompaña, dejando constancia que las aportaciones de este trabajo se deben en gran medida a ellos y que, un detenido trabajo de archivo en los fondos catedralicios y municipales, sobre todo en lo que se refiere a los *Libros de los Cancilleres*, permitiría sin lugar a dudas arrojar una mayor luz que la que en este momento poseemos sobre éstas y otras muchas empresas artísticas en la ciudad de Orense durante los siglos XIV, XV y XVI.

### **La guerra de los condes**

La catedral de Orense, como otros edificios eclesiásticos, aparte de sus funciones religiosas cumplió desde un primer momento con otros fines menos píos. Uno de estos fue el defensivo, siendo el bastión último del poder del Cabildo e Iglesia de esta sede. Sobre sus bellas portadas y esbeltas bóvedas existieron siempre los almenados paseos de ronda y las torres fortificadas<sup>2</sup>.

No es de extrañar que en esta situación la obra catedralicia, como tantas otras, se viera afectada en todos aquellos tan frecuentes momentos de crisis, inestabilidad o enfrentamiento con otros poderes, nobleza y ayuntamiento sobre todo.

Una de estas situaciones se vivió en las últimas décadas del s. XIV cuando las incursiones de los ingleses arruinaron la ciudad<sup>3</sup>. A causa de estos enfrentamientos

se hizo necesario reparar los antepechos y ronda almenada de la Catedral, para lo cual se contó, en el primer tercio del siglo siguiente, con los servicios de Alfonso de Merça, pedrero vecino de Orense<sup>4</sup>.

Más adelante, la noche del 20 de septiembre de 1455 los vecinos y el Concejo de Orense, cansados de los continuos agravios que recibían desde la fortificada catedral, tomaron al asalto los pazos y corral del Obispo, continuando los enfrentamientos durante los siguientes días<sup>5</sup>.

No es muy difícil deducir que estos hechos provocaran un cierto temor a sectores del Cabildo, puesto que el 26 de abril de 1464, reunido éste en la claustra nova, don Juan González de Deza, arcediano de Baroncelle y electo en la dicha Iglesia, junto con los vicarios informó del acuerdo a que habían llegado para que Rodrigo de Varsea, vizcaíno y pedrero morador en Orense, alzase las torrecillas y circuito que se hallaban sobre dicha iglesia hacia la claustra nova, acuerdo éste que contó con el apoyo de todos pues *non tenían outro defendemento cerca nen fortaleza para se amparar e defender en esta cibdade salvo a dita Iglesia*, excepto del maestrescuela Alfonso Yáñez partidario de invertir ese capital en libros, capas y ornamentos que de seguro serían también muy necesarios (ap. doc. 1). Este recinto amurallado todavía se conserva hoy sobre la *Claustra Nova*.

Si esta zona del edificio catedralicio, con la presencia de esta nueva construcción, era el baluarte más sólido para su defensa, parece lógico pensar que ante un eventual ataque éste se hiciese por el flanco más vulnerable, el norte. Y así sucedió cuando a finales de 1471 don Rodrigo Alonso de Pimentel, conde de Benavente se acercó a la ciudad de Orense, con el apoyo de buena parte de la nobleza (empezando por su hermano Juan Pimentel, Sancho Sánchez de Ulloa conde de Monterrey, Lope Sánchez de Moscoso conde de Altamira y Pedro Álvarez de Sotomayor “conde de Camiña” entre otros) con el propósito de hacerse con su control, atacando precisamente por el flanco norte la fortaleza que era la Catedral, donde se hicieron fuertes los hombres del Concejo y algunos beneficiados de esta Iglesia, ayudados por el conde de Lemos, don Pedro Álvarez Osorio, que a la sazón tenía por alcaide de dicha fortaleza a Rodrigo de Ousende.

Aunque como veremos se les achacará no tener “justa causa”, los motivos de este enfrentamiento habría que llevarlos mucho más atrás. La relación del conde de Lemos con la ciudad de Orense había comenzado ya desde 1442 cuando había mantenido contactos con el concejo a fin de convertirse en comendador de la ciudad, acuerdos estos que no cristalizaron hasta 1447 con el consentimiento del Cabildo, ratificados por el nuevo obispo, Fr. Pedro de Silva, en 1448. Por otra parte, la enemistad que había entre las dos familias comienza, si no antes, entre 1449 y 1454 cuando se suceden cruentos enfrentamientos por derechos territoriales a raíz de la vinculación del de Benavente (padre de Rodrigo Alonso Pimentel) al infante Juan de Navarra, lo que le costó la prisión y el secuestro de sus bienes, pasando los de Galicia a la dependencia del conde de Lemos. Así las cosas, el interés de ambos condes por hacerse con el control de esta importante ciudad y punto estratégico de las vías comerciales se entremezcla con las rencillas de carácter personal.

Desconocemos cuanto duró el asedio del conde de Benavente, que consta documentalmente los días 1 y 8 de diciembre, pero sí sabemos que acabó el 8 de enero de 1472 cuando la gente armada de la catedral entregó el edificio a las fuerzas atacantes. Unos días antes, el 3 de dicho mes de enero, los dos condes firmaban los acuerdos poniendo fin a sus luchas. Esto se conseguía mediante el matrimonio de sus respectivos hijos Luis Pimentel y Juana Osorio, estableciendo, según el padre García Oro, en “el capítulo de las restituciones ... que los Osorio devolverían a los Pimentel Allariz, Sandianes, Puebla de Brollón, y dejarían bajo la dependencia de los mismos la catedral de Orense y el castillo Ramiro, los cuales quedaban de momento en poder de Diego Osorio, primo del conde de Lemos y caballero al servicio del de Benavente. Así mismo, el conde de Lemos daría a conocer las disposiciones testamentarias de su hijo D. Alonso respecto a la viuda Leonor [Pimentel, hija del conde de Benavente, a la que había dejado heredera universal en su primer testamento] y les daría cumplimiento en el plazo máximo de dos meses” y otras condiciones como el perdón general a los hombres que actuaron en cualquiera de los dos bandos, pactos estos que todavía recogían flecos en 1479. Quedaría pues el de Benavente al mando de la ciudad, ratificando por escrito los acuerdos definitivos el 3 de febrero de 1473 con el obispo D. Diego de Fonseca, que lo recibiría como comendador vitalicio<sup>6</sup>.

A consecuencia de este triste acontecimiento fueron muchos los daños que sufrió la ciudad, se destruyó el Palacio y Corral del Obispo y más de ochenta casas, muchas de ellas en la Rúa de Obra. También la fábrica de la catedral, que había conservado en esencia las características marcadas por sus primitivos constructores, se ve seriamente dañada, y especialmente las zonas donde los ataques de las tropas de asedio se hicieron más patentes, es decir, el frontís norte, con la capilla del Crucifijo, y la capilla de San Juan<sup>7</sup>.

Pero para comprobar el alcance de los hechos veremos un alegato público del canónigo y procurador del cabildo, Juan de Loureiro, diez años después de acaecidos los acontecimientos, el 17 de diciembre de 1480: *el señor conde de Lemos e sus criados caballeros e escuderos fezieron resistencia en lo alto e fuerzas de la Iglesia como poderoso en contenençia con el señor obispo e Cabildo de la dicha Iglesia parte de la una, e de la otra el magnifico señor conde de Benavente e sus aliados los condes de Monterrey e de Altamira e de Camiña e don Iohan de Pimentel e outros muchos caballeros escuderos piones e onbres a ellos aderentes e aliados, con poco temor de Dios... et en opoblio et yncontinto de los Cuerpos Santos de la gloriosa señora Santa Eufemia virgen et señor Sant Fagundo et San Premitibo cuios cuerpos estan dentro de la dicha iglesia et del Santo Crucifixo et otras muchas reliquias de santos que en ella estan. Et sin ninguno de ellos aver justa causa los unos a la defender et los otros a la tomar desiruyr e derribar trabaron su guerra de manera que la minaron et derribaron grande parte de ella con la bobeda et membros de la porta principal de ella que sale contra la Rua de Obra et la casa del Santo Crucifixo et ansimismo derrocaron la capilla grande de bobeda del señor Sant Iohan Bautista donde rescebian los Sacramentos del Santo bap-*

*tismo. Et nunca la quesieron aderesçar ny adobar ny tornar a redificar e fazer segun eran y son obligados a causa de lo qual el Cabildo de la dicha Iglesia ha puesto sus rentas e con las elemosynas de los buenos fieles e catolicos christianos procuran su poder para la adobar e reparar e sus facultades non pueden bastar nin bastan para ello exhortando los canónigos con tomar medidas judiciales ante el Rey y pena de excomuni3n para que la quieran reedificar et la tornar a adobar et refazer et la tornen en el estado que antes estaba et paguen lo que hasta aqui ha custado et custare a fazer, es decir cuatro contos de mrs. viejos como indemnizaci3n a la Fábrika por los daños ocasionados<sup>8</sup>.*

A pesar de ello tardarían mucho los hombres del cabildo en ver alguna indemnización. El de Benavente no se consideraba culpable haciendo lo que creía justo, y el de Lemos por haber mantenido los pactos contraídos y no gozar ya de los beneficios que antes tenía.

El primero en aportar algo fue el de Benavente que el 11 de enero de 1498, tras varias breves Apostólicas, renuncia a 10.000 mrs. de juro de los 45.000 que tenía sobre la alcabala de vino y carne de la ciudad de Orense a favor de la Fábrika de la Catedral, en satisfacci3n por los daños ocasionados en las guerras con el conde de Lemos. No satisfecho el cabildo, envía en 1500 a fray Francisco Davila, fraile de San Francisco de Orense, a Benavente para tratar con los condes sobre la satisfacci3n de los daños causados en su iglesia, dando sus frutos en las concesiones de su sucesor Alonso Pimentel hasta alcanzar los 600.000 mrs. por los dichos *dapnos y rotura fechos en la dicha Yglesia de la capilla del señor san Juan y puerta de la Rua Dobra con la capilla en que esta el Santo Crucifixo y ansymismo en los palacios hepiscopales ... por el muy ilustre señor don Rodrigo Alonso Pemyntel su padre que aya gloria al tiempo que vino sobre esta dicha Yglesia y palacios hepiscopales por raçon de las guerras discordias y diferencias que abia entre dicho señor conde defunto e el magnifico don Pedro Alvarez Osorio conde de Lemos otrosy defunto.*

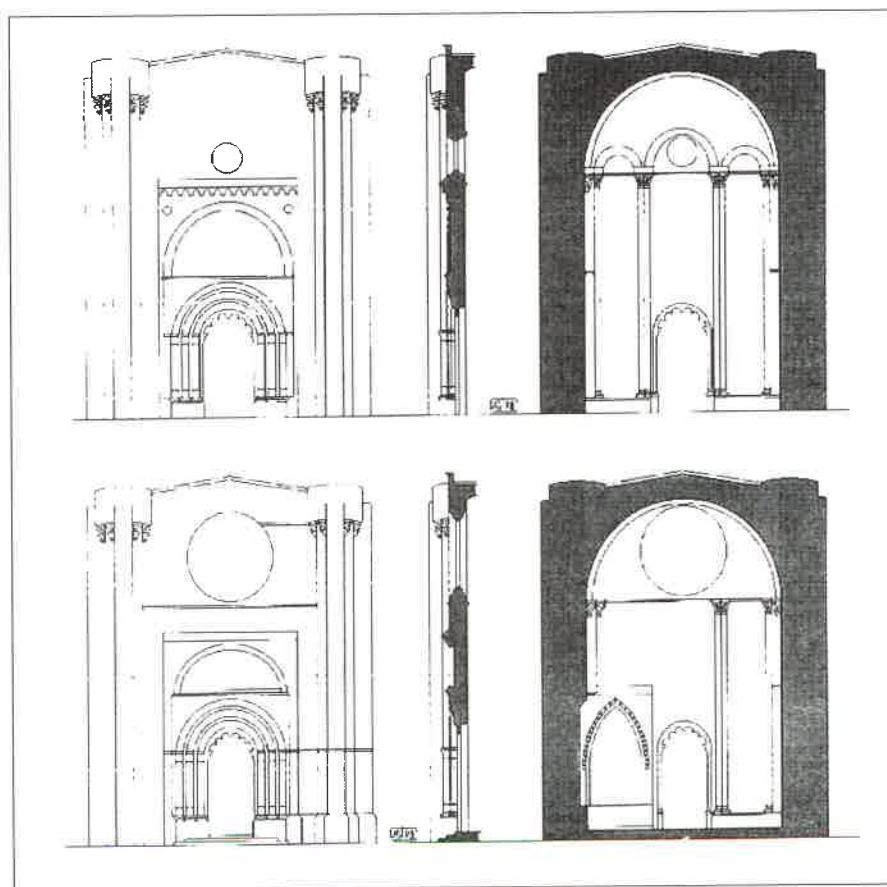
Luego el de Lemos, Rodrigo Enríquez Osorio, sucesor y nieto de D. Pedro Álvarez Osorio, quien el 26 de junio de 1500 donó al Cabildo la aldea y coto de Trelle y el casar de Coytelo, para el alumbrado de una lámpara ante la imagen del Santo Crucifijo. Y finalmente las donaciones de otros implicados como el conde de Monterrey que en su testamento de 1505 no olvida conceder 25.000 mrs. para la capilla del Crucifijo por la ofensa y daño que se le hizo en los tiempos pasados (ya antes, en su testamento de 1480, mandaba 30.000 mrs. a la Iglesia de Orense para su reparo, pidiendo perd3n al obispo, beneficiados y ciudadanos a los cuales había hecho mal sin raz3n)<sup>9</sup>.

No tardaron, sin embargo, en repararse los destrozos ocasionados. Esta situaci3n, sumada a la obra del puente, supusieron los dos grandes alicientes para la construcci3n en el Orense de finales del siglo XV, dinamizando todos los sectores relacionados con ella y por extensi3n la vida económica de la ciudad. No será pues extraña la presencia de maestros foráneos que intenten hacerse con la responsabilidad de las obras.

### La fachada norte

El primer impulso constructor se debe al obispo de Orense, el mismo que había padecido el asedio a su catedral, don Diego de Fonseca, que dirigió la sede orensana entre 1471 y 1484<sup>10</sup>, a él se debe la reconstrucción de la fachada norte, contando para ello única y exclusivamente con las rentas del Cabildo e Iglesia, las limosnas de los fieles y la venta o empeño de ornamentos como cruces y cálices.

En esta zona las consecuencias del asedio parece que afectaron a la fábrica sólo de un modo epitelial, es decir, se conservaron intactos los contiguos tramos del



*Fig.1: Esquema del alzado del frontis de la fachada norte de la Catedral de Orense: exterior, sección e interior de la hipotética fachada románica (arriba) y de la actual gótica (abajo).*

brazo norte del crucero tanto en el interior (semicolumnas, capiteles, ventanales y bóvedas) como en el exterior (arquerías cobijando ventanales y cornisa de arquillos en los aleros, fig. 25) siendo precisa la reconstrucción de la parte exterior del frontís, es decir *la bobeda et membros de la porta principal de ella que sale contra la Rua de Obra*, entendiéndose por bóveda la puerta o arco de entrada, rehaciéndose también la zona oeste de la fachada con su torrecilla, y en la parte alta el rosetón.

Tardaron más de dos años en comenzar las obras para la restitución de la fachada perdida. Para este fin el Cabildo, reunido en la *claustra nova* el 9 de marzo de 1474, contrata a Juan Ruiz, pedrero vizcaíno vecino de Zamora, para que se haga cargo de comenzar las obras para corregir los desperfectos ocasionados en la fábrica de la iglesia en general y en particular en la portada norte *que esta derrocada*

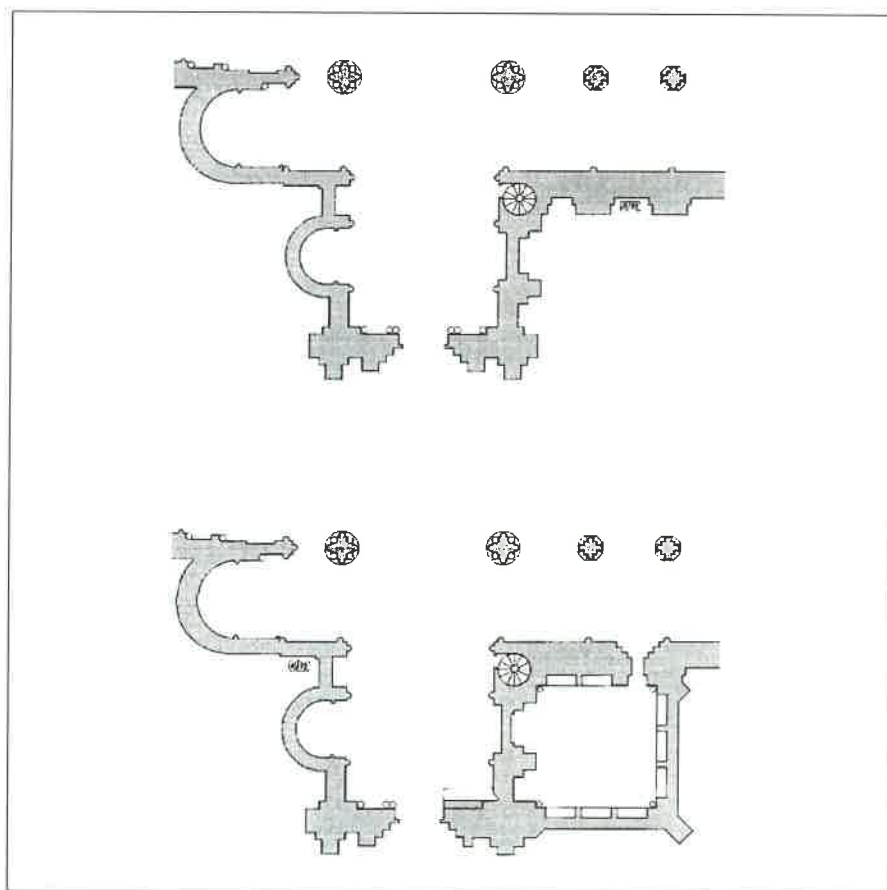


Fig.2: Esquema de la planta del brazo norte del crucero de la Catedral de Orense en época románica (arriba) y tras las obras góticas con la capilla de San Juan (abajo).



*que o señor conde de Benabente derrocou.* Se estipula el sueldo del maestro en 50 pares de blancas por cada día de labor, y 40 para los oficiales que él consigo trajera para labrar en dicha obra, además de vivienda, ropa, acero para las herramientas *e de le dare serbentia e todas cousas que foren menester para dita obra.* Por su parte Juan Ruiz se comprometía durante este mes de marzo a servir personalmente con el máximo número de oficiales que pudiera (ap. doc. 2).

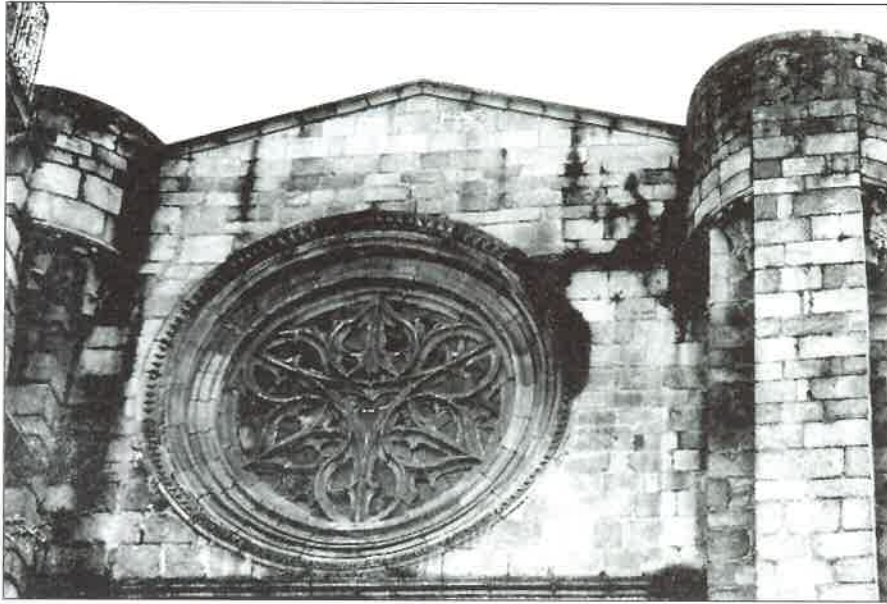
Más tarde se contó con los servicios de Pedro, carpintero de Villafranca, al cual el Cabildo, reunido el 18 de septiembre de 1476, le encarga retejar la iglesia y tomar cargo de toda la obra de carpintería que en la Fábrica hiciese menester abandonando todas las otras obras que tuviera a su cargo y recibiendo por ello todo los beneficios de los otros oficiales del Cabildo y de la obra<sup>11</sup> (ap. doc. 3).

Pero el dicho Juan Ruiz nunca llegó a concluir la obra que había acordado. Es posible que aceptara otros encargos abandonando éste una vez concluido el dicho mes de marzo influido por la falta de recursos en que estaba sumergido el Cabildo.

Cinco años después, el 8 de marzo de 1479, el Cabildo y su canónigo fabriquero Gonzalo da Insua, una vez recuperadas sus arcas, contrata al maestro Juan de Pumar, pintor y pedrero, para que tomase a su cargo y labrase la portada que todavía se encontraba derrocada, especificando esta vez que el maestro no abandonará la obra hasta acabarla a vista de oficiales y dándole por jornal 45 pares de blancas durante el verano y 40 en el invierno, mientras que a su oficial se le conceden 35 pares en el verano y sólo 30 durante el invierno, además de casa, materiales y 1.000 pares de blancas cada año<sup>12</sup> (ap. doc. 4).

A la luz de estos documentos podemos establecer varios periodos en la reconstrucción de esta fachada. Entre 1472 y 1474, se realizan labores de limpieza y acondicionamiento, y sobre todo se iniciarían los trámites burocráticos para conseguir las indemnizaciones pertinentes. Tras el fracaso de estos trámites, en una segunda etapa entre 1474 y 1476 se contrata a Juan Ruiz, al que cabría adjudicar las obras más urgentes que precisaron muchos obreros en pocos días, como los apuntalamientos y cierres temporales de los paramentos más dañados e inestables y reparaciones en general de toda la fábrica de la iglesia, y quizás la concepción de un plan para la reconstrucción de la fachada, mientras tanto el maestro Pedro reparaba los tejados y se encargaba de las obras de carpintería. Entre 1476 y 1479, una vez realizadas las obras más urgentes, se buscarán alternativas para hacerse con el dinero suficiente para emprender las obras definitivas. Para ello se recurrirá a los ingresos propios durante estos años y a la aportación de las cofradías con la venta de cartas para nuevos ingresos que ofrecían ventajosas contraprestaciones en el terreno espiritual. Una vez recaudado dinero suficiente, en 1479, se contratan los servicios de Juan de Pumar, a quien se le debe la actual fachada norte de la catedral, dedicándose de lleno a esta obra y que presumiblemente acabaría en torno a 1482, como veremos más adelante.

Ya hemos indicado como los desperfectos en esta fachada no afectaron a su núcleo estructural sino más bien a la superficie, por este motivo, a la hora de su reconstrucción se mantiene la organización románica que tenía, idéntica a la con-



*Fig. 3: Parte alta de la fachada norte de la Catedral de Orense: torreones y rosetón.*



*Fig. 4: Tímpano de la fachada norte de la Catedral de Orense.*





*Fig. 5: Lamentación sobre Cristo muerto en el tímpano de la fachada norte de la Catedral de Orense.*



*Fig. 6: Lamentación sobre Cristo muerto en el tímpano de la puerta de acceso al atrio de la Cartuja de Miraflores (Burgos)*

servada en su homóloga del sur, y reutilizando todas aquellas piezas que fueran aprovechables, hasta el punto de utilizar en algún fuste hasta 4 piezas, lo que indica también las recortadas posibilidades económicas de la empresa.

Exteriormente (fig. 1; sobre el interior de esta fachada hablaré más adelante al tratar de la capilla del Santo Crucifijo) la fachada primitiva, como la actual, se encuentra flanqueada por dos robustos contrafuertes que rematan en torrecillas cilíndricas apoyadas en capiteles ménsula. Entre estos la fachada se dividiría en dos cuerpos, el superior centrado por un pequeño óculo y el inferior, resaltando en planta, que acogería la puerta con sus tres arquivoltas y jambas decoradas, un espacio superior a manera de tímpano vacío, con medallones florales en las enjutas y una cornisa de arquillos ricamente decorados.

Las torres (fig. 3) mantienen en todo la estructura que tendrían en la fábrica románica (con claros referentes en las homónimas de la Catedral de Santiago), ello no quiere decir que no resultasen dañadas, pues la torrecilla occidental se tuvo que rehacer de nuevo, llegando sus obras a efectuarse incluso en el s. XVI, etapa a la que corresponden sus capiteles ménsula. Estos están formados por un primer cuerpo en forma de capitel vegetal, que ha perdido todo el volumen de sus hojas sustituyéndose éste por sólo unas escasas incisiones y relieves muy geométricos y cuyas volutas de las esquinas se sustituyen también por conchas de vieira; y un segundo cuerpo sobre el anterior, que más que un capitel aparece en forma de zapata, también grabado con formas geométricas de escaso volumen y rematado en algún caso con las veneras vistas.

Junto a ésta, la torrecilla este no necesitó reconstruirse, conservando íntegra la forma románica, incluidos sus antiguos capiteles ménsula, formados por un doble capitel de motivos vegetales muy sencillos y sin volumen excepto en las sobresalientes volutas. Sobre ellos se apoya un caveto decorado con bolas, que en la parte occidental se hace continuar hasta el rosetón.

El rosetón (fig. 3) fue sin duda uno de los elementos más dañados en el combate, por eso no es de extrañar que desaparezca sustituyéndose por otro más amplio. La alteración que se distingue a su izquierda marca la línea de la restauración, correspondiendo la zona izquierda a la obra románica y la derecha, incluido el rosetón, a la restauración que estoy analizando. Destaca en este punto la escasa calidad de la obra, como se ve en la trabazón del muro antiguo y la parte restaurada.

Este rosetón está formado por varias molduras sin decoración, excepto la escocia exterior modelada con una especie de hojas rizadas que tienden a la geometrización y que aportan una ligera matización de claroscuro con su escaso volumen. La tracería corresponde ya al más puro estilo flamígero, formado por motivos geométricos basados en el triángulo y el círculo. Hoy se encuentra muy dañado y carece por supuesto de todo resto de vidrieras de esta época.

Un poco más abajo del rosetón se encuentra un pequeño resalte (fig. 3), formado por un bocel entre dos pequeños listeles, que vendría a corresponderse con la altura de la antigua portada románica y que interiormente marca la línea de impostas que dividen el primer cuerpo del segundo.

De la existencia en este punto de un alero formado por arquillos de medio punto sobre canecillos cobijando metopas decoradas sólo nos restan dos de dichas metopas de temática antropomórfica (embutidas en el muro a la derecha de la portada) con un estilo y medidas similares a las de su homóloga del sur del crucero, aunque de una mayor calidad que éstas a pesar de su mal estado de conservación.

Por otra parte, una de las dos piezas con motivos vegetales que adornarían las enjutas bajo estos arquillos parece estar hoy adornando la fachada de las escaleras de caracol que suben a las torres y cuerpo alto en este brazo norte del crucero; posee ésta un carácter más naturalista que las de la fachada sur.

La portada (fig. 1 y 2), como la del sur, está embutida en un macizo que sobresale en planta, pero a diferencia de aquella y posiblemente de la original románica, decrece en altura (carece como he dicho de la arquería) y anchura. Todavía son visibles las líneas que demarcarían este antiguo resalte por el lado oriental y en su altura, que correspondería al resalte que se encuentra bajo el rosetón. Sin embargo, por el lado occidental, donde se reconstruyó la fachada desde sus cimientos, podemos observar que el muro ha aumentado considerablemente de grosor (coincidiendo en su parte interna con la antigua capilla del Crucifijo) y, junto a la parte baja de esta torrecilla, muestra en común esa moldura en forma de nacela que recorre a la altura de las cimacios todo ese lateral oeste. Otros datos se vienen a sumar a la tesis de la reconstrucción de este lado occidental como la reutilización en este lugar de dos de las antiguas metopas, la utilización de una especie de basamento a lo largo de esta parte (desconocido en la obra románica y por lo tanto en el lado este de la portada) y las marcas de los canteros (en forma de ocho en posición horizontal) que aún podemos observar a lo largo de este paramento.

En la parte alta se mantuvo la especie de tímpano (fig. 4) que existía en la portada románica, aunque más pequeño y decorado con figuras de alto relieve. Se enmarca en una moldura similar a la de la puerta sur, las molduras de toros y escocias son las mismas en ambas, aunque en la gótica éstas adquieren un mayor volumen.

Esta pieza es la que ha captado la atención de mayor número de especialistas que con mayor o menor acierto han intentado sobre todo identificar las figuras representadas<sup>13</sup>.

La composición, perfectamente simétrica, ofrece varios temas esculpidos en un alto relieve, a veces casi figuras exentas, repartidas en un amplio tímpano donde el espacio vacío que existe entre las figuras resulta cuando menos inquietante, y que parece inconcebible a no ser que se complementara con un fondo pictórico ya con la ideal Jerusalén Celeste ya con un simple cielo decorado con estrellas y el consabido sol y luna que suelen estar presentes en este tipo de representaciones.

Las figuras, como he dicho, se dividen en varios temas. El principal, que domina la composición por su mayor tamaño y su ubicación en el centro del tímpano, es la *Lamentación sobre Cristo muerto* (fig. 5). En él aparece la Virgen nimbada con el cuerpo sin vida de su Hijo en el regazo, al fondo y a eje aparece la Cruz, de la cual se acaba de deponer el santo Cuerpo, con la cartela (con la inscripción en relieve de la siglas "I.N.R.I") y la corona de espinas en el cruce de sus tablas. Se





*Fig. 7: San Martín en el tímpano de la fachada norte de la Catedral de Orense.*



*Fig. 8: San Martín en la clave de la bóveda norte de la nave del crucero de la Catedral de Orense (fot. gentileza de Ramón Yzquierdo).*

acompaña este motivo con las figuras de María Magdalena con el tarro de unguento a la izquierda de la Virgen, y a su derecha la figura de un joven imberbe, San Juan, que porta un libro abierto (roto en la actualidad).

A ambos lados de la Cruz se encuentran tres ángeles genuflexos que portan, los más próximos a ella, sendos cálices en alusión a la Sangre que el Señor derramó para redimir a la Humanidad. En la parte exterior los ángeles portan dos de los instrumentos de la pasión, la lanza y el látigo, que con la corona de espinas que hemos visto forman la alusión a la Pasión. Y en la parte inferior los ángeles portan sendos incensarios calados al estilo flamígero en una mano y la naveta en forma de cajita que contiene el incienso en la otra.

Resumiendo tendríamos en este primer tema un compendio de la Pasión que culmina en la Crucifixión y abre las puertas a la Redención.

Un segundo tema lo componen las figuras de los santos intercesores ante el Juicio. Estos son, a continuación de la Magdalena (fig. 18), Santiago, que aparece como una figura barbada con los objetos relativos a la peregrinación, bastón y sombrero de peregrino con su concha al centro de la solapa, y con el libro del Nuevo Testamento que hace alusión a su carácter de apóstol; y San Pedro como anciano barbado que porta una gran llave apoyada en su hombro izquierdo. En el otro lado, a continuación de San Juan, se representa a San Martín ecuestre partiendo su capa con la espada (rota hoy) para compartirla con el mendigo.

Aparece pues el patrón de la Iglesia, San Pedro, junto al patrón de esta sede, San Martín, y a su lado Santiago, que por la cercanía de su tumba y la gran difusión de su culto no es difícil encontrar la explicación de su presencia.

Por último, y más aislados en los laterales, tenemos la presencia de la representación de los dos grandes poderes de hecho, situados ambos entre el cielo y la tierra. Por una parte el poder real, representado por su escudo timbrado con la corona de rey y cuartelado en cruz con las armas de Castilla-León (primer y cuarto cuartel) y Aragón-Sicilia (segundo y tercero), y en el otro extremo el símbolo del poder religioso, el escudo del obispo de esta sede D. Diego de Fonseca formado por las cinco estrellas y timbrado con el capelo y los bordones episcopales.

Al margen de esta interpretación hay que tener en cuenta las circunstancias que generan la reconstrucción de la fachada, la guerra de los condes, pues desde esta óptica se puede entender la presencia de ambos escudos como un intento de dejar patente que el señorío de la ciudad sólo depende de su obispo y del poder real, no de los encomenderos que tras la guerra no quieren sufragar los gastos ocasionados por unas luchas que no tienen razón para el clero. El que D. Diego haya sido el reconstructor de esta obra es razón adicional para la presencia de su escudo, pero esto, junto a la tipología del escudo real, nos ayuda a establecer unas fechas extremas, que coinciden con las que ya hemos establecido al comienzo del capítulo. Así el escudo del obispo se encuadraría entre 1471-1484, fechas de su obispado, y en cuanto al escudo real, corresponde a los Reyes Católicos, ya que accediendo la reina Isabel a la corona en 1474, el escudo no puede ser anterior a esta fecha (y aunque este tipo de escudo ya era usado, más se usaría al acceder D. Fernando a la



corona de Aragón en 1479), ni posterior a la toma de Granada (1492) pues su representación no existe en la punta de este escudo. Es decir, se situaría por estos escudos entre 1474 y 1484, fechas éstas dentro de las cuales se inscribiría el periodo que yo asigno a estas obras: 1479-1482.

No cabe duda de que el taller que se hace cargo de este tímpano intenta transmitir este mensaje de salvación, utilizando un lenguaje más románico que gótico, donde la única concesión a los nuevos tiempos es el tipo de plegado utilizado en los ropajes, que nos ponen en contacto con la escultura borgoñona, así como el tipo de figuras robustas y de escasa estatura. Si bien el tema de la Lamentación ya era conocido hace mucho tiempo, el hecho de que se figure la cruz a eje con la Virgen define también un conocimiento de la evolución que estaba sufriendo este tema, aunque con ciertos años de retraso.

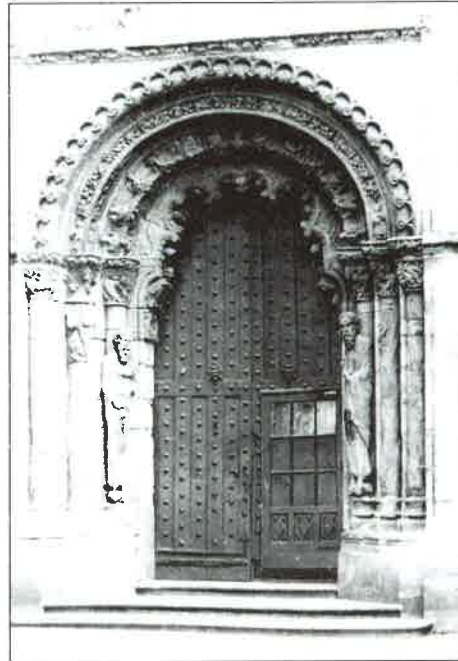
La diferencia de calidades que se observa entre algunas de las piezas parece demostrar la presencia de un taller más que de un solo escultor, taller éste que debía trabajar de un modo muy agrupado ya que son muy leves las diferencias que se observan en todo el conjunto. Destacan por su calidad la figura de la Virgen y el cuerpo de Cristo (fig. 5), en un altísimo relieve, rompiendo la rigidez y frontalidad del tema al ladear la cabeza la Virgen y en la disposición asimétrica de los paños. Demuestra este escultor estar familiarizado con el tema, incluso con el desnudo de Cristo que se resuelve de manera muy satisfactoria, dando perfectamente la impresión de cuerpo inerte, sufriente, frágil y escuálido, con la boca entreabierta y las llagas de la pasión bien marcadas. Frente a esta desnudez, la figura de la Virgen contrasta por la riqueza en claroscuro de los pliegues acartonados de su indumentaria, sin caer como hemos visto en el esquematismo simétrico y frontal. Está ataviada con el típico tocado de este periodo, su rostro es redondeado y carnoso y su expresión comedida y resignada, entre el dolor y la esperanza.

En este punto habría que establecer una clara relación entre esta *Lamentación* y la que se encuentra en el tímpano de la puerta de acceso al atrio de la Cartuja de Miraflores (Burgos) (fig. 6). Ésta última realizada en torno a 1476-1483 bajo la dirección fundamentalmente de Juan y Simón de Colonia, no sólo presenta paralelismos temáticos, sino que la igual disposición de las partes que componen la escena (con una cruz a eje en similar posición), la idéntica postura de los personajes y el ropaje que estos usan, e incluso el mismo tratamiento de los rostros de la Virgen y sobre todo del cuerpo escuálido de Cristo, con su misma larga melena y barba, hacen pensar que existe una relación mayor entre ambos que no la simple copia de un mismo modelo. Sólo los diferentes plegados, más suaves y escasos en la pieza orensana, la falta de algunos detalles como las cenefas del ropaje de la Virgen, sus lágrimas y la sangre de Cristo, sumadas a una mayor torpeza en la ejecución (más destacada en los brazos y manos) hacen de la obra gallega una pieza derivada directamente del taller burgalés, en donde podría haber trabajado durante algún tiempo el escultor que luego vendría a esculpir a Orense.

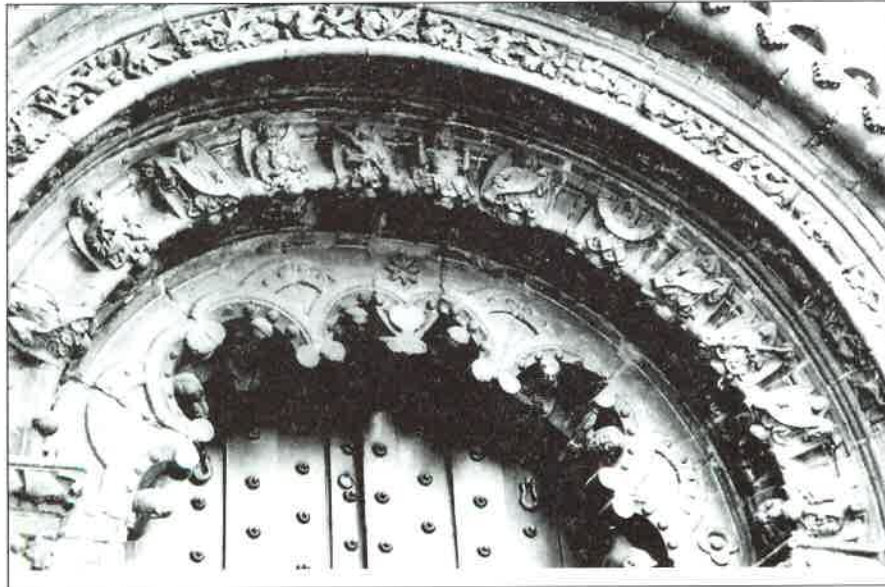
De este mismo buen hacer serían las figuras de los seis ángeles que se encuentran a los lados de la cruz, llenos de movimiento y volumen, aunque de escasa per-

sonalidad individualizadora. En ellos se repite el mismo esquema de ángel genuflexo, donde las únicas variaciones se reservan a la postura de los brazos y al objeto que portan, si bien se intenta dentro de lo posible hacer ligeras variaciones en los duros y voluminosos ropajes que dejan entrever el volumen corpóreo. De pies descalzos, ropaje borgoñón de anchos cuellos y manga doblada, con alas muy perfiladas en dibujo y tendentes ya a la simetría en las figuras altas, ya al movimiento en las bajas donde la posición de los incensarios, en inestable lugar, sugiere el vaivén del movimiento más como un fotograma de una serie que como una escultura pétreo e inamovible. Sus rostros recuerdan más al de la Virgen que al escuálido de Cristo, son redondos y carnosos, con contenida sonrisa.

Más variación se encuentra entre



*Fig. 9: Aspecto general de la puerta de la fachada norte de la Catedral de Orense.*



*Fig. 10: Detalle de las arquivoltas de la puerta norte de la Catedral de Orense.*

las figuras que acompañan el tema de la piedad, sus tipos son gruesos y achaparrados, con gran volumen en los ropajes, destacado éste al recogerlo con una de las manos en un efecto ya muy arcaico. Las figuras con pelo liso y esgrafiado, como el de Cristo y la Magdalena, se combinan con otras de cabellera más volumétrica aunque igualmente esgrafiada, como la de los ángeles y San Martín, y otras con un mayor volumen formando casi bucles como las figuras de San Pedro y Santiago. Aquí impera la personalización de las figuras, no sólo como portadores de atributos, sino que su imagen estereotipada aflora con todos los convencionalismos, así frente a la figura femenina de la Magdalena y la juvenil e imberbe de San Juan tenemos a San Pedro y Santiago como viejos patriarcas que se imponen con su sola presencia, quedando un tanto desdibujada la figura de San Martín, menos frecuente y que supondría un reto nuevo para el taller. Se demuestra aquí, como se intuye en las otras figuras, lo incómodo que se siente el taller en la ejecución de las extremidades superiores, y más cuando se intentan hacer en bajo relieve, demostrando que su desenvoltura es mayor a la hora de realizar figuras en bulto redondo (basta comparar el brazo derecho de Santiago con el de Cristo, fig. 5 y 18).

Mención aparte merece el tema de San Martín (fig. 7), uno de los pocos ejemplos de escultura ecuestre medieval con que cuenta el arte gallego, y más si se tiene en cuenta su altísimo relieve, casi es una figura exenta. El desnudo del mendigo nada tiene que ver con el que hemos visto de Cristo, totalmente esquemático y carente de toda plasticidad y volumen parece esconderse tras los abundantes y voluminosos pliegues de la capa que se le ofrece. La figura de San Martín, de rostro poco perfilado y tocado con bonete, tampoco es obra esmerada. Sencillos pliegues atraviesan sus vestiduras en sentido vertical, anulando todo volumen y entorpeciendo su carácter de jinete. Todo esto sumado a su postura en extremo forzada nos hace intuir lo incómodo que puede



*Fig. 11: Detalle de la arquivolta central de la puerta norte de la Catedral de Orense.*

resultar hacer ciertos temas poco comunes cuando alguien los impone. Por su parte el caballo, dotado de cierto movimiento y de rasgos algo caricaturescos, no está exento de cierto realismo en cuanto a su tamaño (con respecto al grupo que lo acompaña), en los detalles de musculatura y tendones y otros atributos anatómicos, y sobre todo en el detallismo de su silla, cinchas, estribos, espuelas del caballero, y demás correaje.

Si en el tema de la *Lamentación* este taller tomaba modelos extraños al ámbito gallego, no ocurre así con éste. Aquí el modelo se presenta próximo, utiliza como base compositiva la figura de este mismo tema que está en la última clave de las bóvedas del crucero norte (s. XIII, fig. 8), muy próximas a la fachada. De ahí se toma no solo la distribución de las figuras, sino también sus vestiduras, posturas e incluso ese cierto arcaísmo que en ellas se observa.

La portada en sí ya hemos visto que sobresalía en planta, a pesar de que este macizo es más bajo y estrecho que el original románico. En la estructuración y plan general la obra mantiene todas sus partes y disposición primitiva, reservando las innovaciones sólo al estilo escultórico, en el intento de reedificarla *et la tornar a*

*adobar et refazer ... en el estado que antes estaba*, si bien su parecido a la obra románica se pueda deber más a los limitados recursos económicos que a una clara intención, digamos, de reconstrucción arqueológica.

Como en la puerta original cuenta ésta (fig. 9) con tres arquivoltas que se apean en columnas y una cuarta de complicado diseño sobre las jambas.

La arquivolta exterior está formada por un grueso bocel que se decora en su parte superior con arquillos semicirculares que terminan en sus juntas con pequeñas hojas rizadas de abundante volumen, versión modificada y de época del tema geométrico de la que presumiblemente habría en la portada románica y que todavía vemos en la fachada sur formada por arcos de



Fig. 12: Detalle de la arquivolta central de la puerta norte de la Catedral de Orense.



herradura al estilo mateano. El punto medio entre ambos temas se encontraría, por ejemplo, en la arquivolta exterior de la puerta central de la fachada occidental de esta catedral, donde los arquitos se rematan con tres sencillas bolas.

La arquivolta central (fig. 10) pertenece también por entero a la época que estamos estudiando. El elemento vegetal que existe en la fachada sur, similar al que en esta portada habría, se sustituye por una compleja decoración de cardinas (es decir, en forma de hojas de cardo) entre las que se entremezcla variada figuración humana y zoomorfa de raigambre típica de finales de la época medieval. Al igual que su homónima del sur, en los salmeres (primeras dovelas inmediatas al arranque del arco) destacan figuras de ángeles más relacionados con la arquivolta interna que con ésta.

Es esta arquivolta de sección prismática, dispuesta en 15 dovelas de desigual medida entre los salmeres, corriendo en sus extremos y centro un bocel que enmarca la zona figurada de la rosca y del intradós.

Estas dovelas, decoradas como hemos visto en la rosca e intradós, responden a un esquema fijo, donde la figuración aparece en la parte baja, mientras que en la zona superior se asienta el tronco de cardo que se desarrolla y remata en una voluminosa hoja; aunque en ocasiones, se invierte la fórmula, y sólo en una se figuran los extremos de la dovela dejando la hoja al centro. El tallo y la hojarasca por lo general carece de continuación entre las dovelas, tratándose cada una de manera individual; sólo cuando existe una dovela con hojarasca y sin figuración se intenta engarzar a alguna de las contiguas.

Todas parecen deberse a un mismo taller de similares características, con una gran unidad estilística y compositiva, acostumbrado plenamente a este tipo de decoración. Demuestra dominar a la perfección no sólo la técnica de crear en pequeños espacios sino también de hacerlo con gran volumen y realismo, con conocimiento de la fantástica fauna que poblaba estos pequeños espacios en fachadas, sillerías de coro y gárgolas a finales del gótico, versión en piedra de los márgenes miniados<sup>14</sup>. Ello no es obstáculo para diferenciar dos manos nítidamente, visible reflejo de ellas se encuentra en la diferente tipología empleada en los dos leones que se esculpen (fig. 11), y es mucho más patente en el resto de las dovelas en la distinta matización que ofrecen ambas manos de las hojas de cardo, siendo una de formas más angulosas y picudas y otra, relacionada con las molduras e impostas que más adelante veremos, de formas más suaves y redondeadas.

Entre los animales reales figura una especie de garza dotada de largo pico y variopinto plumaje y cresta (fig. 11); dos leones de cuerpo entero con largas colas y melena (fig. 11) y de otros dos sólo las cabezas, y más comunes los nueve perros (fig. 13 y 14) que juegan entre los tallos (aunque alguno bien pudiera ser un oso). Como animales fantásticos estarían los híbridos, uno bípedo a medio camino entre serpiente y dragón, que se asimila a las cardinas, y un cuadrúpedo con cabeza humana a manera de manícora, y finalmente dos representaciones de animales cuadrúpedos de largos cuellos y prolongada cola entre las piernas que remata sobre el lomo. Las figuras antropomorfas son la cabeza de un “amorcillo” que sobresale



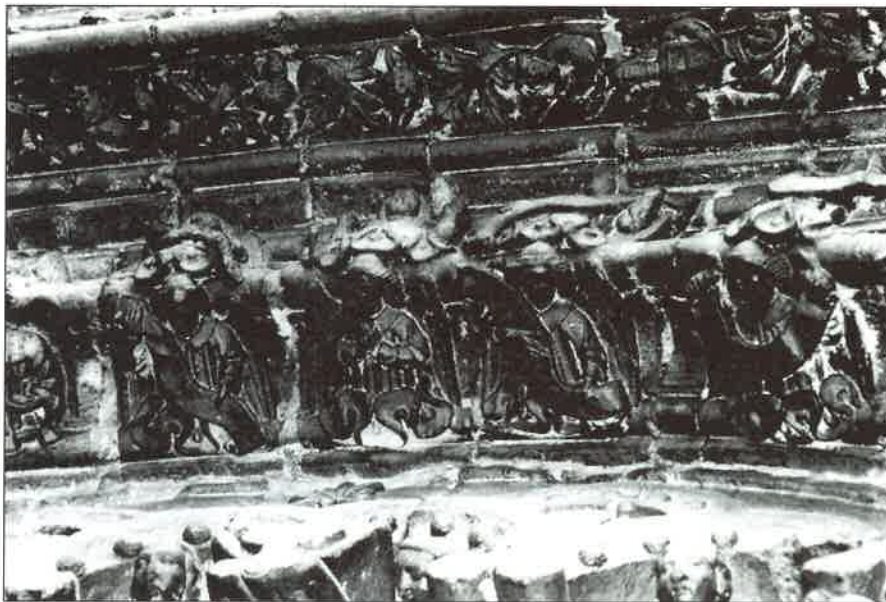
entre la hojarasca agarrando un tallo tras su cabeza, el busto de un anciano barbado tocado con gorro en actitud de mesarse o cortarse las barbas (fig. 11) (o más bien introduciéndolas en un recipiente relacionado con el conocido refrán “cuando las barbas de tu vecino veas cortar, echa las tuyas a remojar”, aludiendo a la justicia, así aparece en muchas ocasiones en las sillerías corales góticas como Zamora y León), y una especie de “salvaje” (fig. 14) barbado en cuclillas y en actitud agresiva, armado con escudo cuartelado y un tronco de árbol a manera de maza (al igual que se representa por ejemplo en las sillerías de Zamora, León, Toledo y otras, y con variaciones tampoco es extraño a algunos capiteles de la fábrica románica de esta catedral).

He dejado para el final tres dovelas que tanto por su figuración como por su estructura requieren una mayor dedicación. Ambas carecen aparentemente de las correspondientes cardinas, reservándose todo el espacio del primer plano para la figuración, aunque en dos de ellas (excepto la de los ángeles) se intuye en segundo plano el tronco del cardo. Si bien se ha supuesto que eran posteriores, un análisis detallado permite adjudicar estas piezas al mismo taller que las restantes, y ante esta rareza cabría más buscar una explicación económica, de reaprovechar piezas ya hechas (y más teniendo en cuenta que parecen de una piedra de textura diferente) que de un cambio de taller o concepción de la portada.

La séptima dovela comenzando por la derecha representa dos ángeles alados en posición genuflexa, el de la rosca porta un gran cáliz y el del intradós un escudo en el cual se figura una cruz (fig. 13).

Más complicadas resultan las cuartas dovelas de ambos lados, donde aparece la representación del Pecado Original. La del lado este (fig. 11) representa en su rosca un tallo cargado de carnosos frutos en el cual se enrosca una lamia, con cuerpo de serpiente y cabeza de mujer, y a su lado una figura humana porta en su mano derecha uno de estos frutos; por el intradós se representa a una sirena de largos cabellos, con busto femenino y cola de pez, que sujeta con sus manos un espejo y un peine en segura alusión a la vanidad, el orgullo, la soberbia y la lujuria en último extremo (sirenas análogas las podemos observar en la sillería del coro de Oviedo, Astorga, Zamora, Toledo, etc.). En la del lado oeste (fig. 12) se representa en la rosca un individuo de torso desnudo cubierto con una hoja de parra portando en su mano derecha un fruto idéntico al que hemos visto en la dovela anterior y agarrando su garganta con la izquierda; en el intradós aparece un tritón, o sirena de sexo masculino, de pelo corto y sin los abultados atributos femeninos de la anterior, portando un escudete circular con la mano izquierda sobre la cintura y con la derecha un tronco a modo de maza (en similar actitud a la del “salvaje” que hemos visto) en posible alusión a la ira o también a la lujuria (como aparece en las sillerías de Toledo, Zamora, León, etc.).

Si en conjunto la arquivolta no está exenta de un cierto concepto de Paraíso Original en algunos animales como los juguetones perros, la abundante presencia de elementos con connotaciones negativas alusivas a los vicios y pecados como los híbridos y sirenas nos llevan a una interpretación más vinculada con el Pecado



*Fig. 13: Detalle del intradós de las arquivoltas central e interior de la puerta norte de la Catedral de Orense.*



*Fig. 14: Detalle del intradós de las arquivoltas central e interior de la puerta norte de la Catedral de Orense.*

Original, donde Eva recogiendo el fruto y Adán echándose la mano a la garganta tras haber probado el amargo bocado ocupan un lugar y tamaño destacados. La presencia de los ángeles como “miles Christi” contra las fuerzas malignas portando como única arma la Sangre redentora de Cristo nos abren una puerta hacia la salvación y compositivamente unen la arquivolta interna y el tímpano, entre el Juicio Final y la intercesión por nuestra salvación.

La arquivolta interna (fig. 10) tiene la misma estructura que la anterior, está formada por una media caña hacia el intradós y otra hacia la rosca, enmarcadas ambas por tres bocales, y también figurada por ambas caras. Sus dovelas también carecen de una medida común, dejando patente una vez más la escasez de recursos con que se cuenta. El tener que introducir una fina dovela a manera de cuña entre la quinta y la sexta comenzando por la derecha es fruto de un mal cálculo entre la amplitud del arco y las medidas de las dovelas.

Al igual que la primitiva arquería románica, ésta se decora siguiendo el arcaico plan radial, es decir, la decoración se figura en el sentido de los radios del arco, y no como en la arquivolta anterior ni como aparece generalmente en el gótico de forma vertical al suelo. También tienen en común la presencia predominante de ángeles con cartelas.

El tema representado aquí es la Llamada al Juicio Final, situándose dos ángeles trompeteros a cada lado en los salmeres de la arquivolta anterior, únicas figuras de cuerpo entero ya que todas las de la arquivolta interna serán de medio cuerpo.

En la clave aparece figurado Nuestro Señor, en la rosca, como joven barbado de largas melenas, que muestra las llagas de la pasión en su costado y en las manos elevando los brazos, cubre sus hombros y espalda con un manto que se cierra con un broche circular en el centro del pecho. En la parte del intradós de la clave, a eje con la figura de Cristo, se representa un ángel orante. A partir de aquí y a ambos lados de la clave se suceden, de una forma un tanto deslavazada, ángeles ya con grandes cartelas (hasta un total de quince) ya con instrumentos de la pasión (sumando nueve): el martillo, la corona de espinas, la lanza, la caña con la esponja, la columna y el látigo en la rosca del arco, y la escalera, las tenazas, la cruz y los tres clavos, y la bolsa con las treinta piezas de plata con que se recompensó la traición de Judas, en el intradós.

Trabajan en su decoración de forma conjunta dos claros talleres. Uno de ellos (fig. 13), conocedor de las formas borgoñonas, realiza unos ángeles de caras carnosas, bocas pequeñas y ojos sobresalientes, el pelo distribuido en mechones paralelos formando amplio volumen hacia los lados y rematados en la parte alta por un pequeño gorro con forma semicilíndrica; las alas tienen cierta tendencia angulosa, el ropaje de tipo borgoñón con amplios cuellos cae formando dobleces verticales y paralelas para rematar en un decorativo y geométrico conjunto de pliegues, de gran volumen y poco sentido de la realidad, formando así una sucesión de curvas casi circulares que se suceden a manera de ondas (mezclando la idea de nubes con el ropaje) y que remite al “estilo blando” alemán de principios de este siglo XV. A este taller, que podríamos llamar “de los pliegues ondulados”, se le deben, comen-

zando por la izquierda, las dovelas cuarta, sexta (con la lanza -en la rosca-), séptima (que es la clave, con Cristo en la rosca y ángel orante en el intradós), octava, novena, décima, undécima (con la caña con la esponja -en la rosca-) y duodécima. En la segunda dovela, pertenece a este taller el ángel del intradós mientras que el de la rosca se debe a un imitador más torpe (copia del otro taller). Todas las figuras responden a idénticos esquemas, variando únicamente la posición de la cabeza y las manos que sujetan las cartelas e instrumentos, reconociéndose un intento individualizador adicional en las distintas posiciones de las cartelas, ya variando de diagonal, ya introduciendo dobleces, ya sujetándola en forma de U. Dentro de este taller destacan de manera genérica por su mayor calidad las figuras que adornan el intradós frente a las de la rosca.

Junto a este taller trabaja en la portada otro, íntimamente vinculado a la obra del tímpano, en el que constan varios escultores diferenciados, dentro de dos claras tendencias. La primera tendencia tiene un carácter asimilador de las piezas del taller anterior, se intenta imitar las facciones de la cara, el tipo de ropaje con grandes cuellos, el cabello y los pliegues (prototipo sería el ángel de la rosca de la dovela segunda); a este modo de figurar se debe el ángel de la rosca de la primera dovela (fig. 16) (sin alas y sin pliegues en la parte inferior), el que porta el martillo en la rosca de la tercera dovela (imitando la cara, pero ya con el ropaje propio de este taller, sin cuello y abierto al centro, y rematado con unos pliegues muy geometrizados pero de carácter rectangular, amplias mangas y sin bonete), el que porta la corona en la rosca de la quinta dovela (con iguales características que el anterior) y por último el que porta la columna y el látigo en la rosca de la decimotercera dovela (fig. 15) (a medio camino entre ambos talleres, ropas con gran cuello y grandes mangas, y tipología del cabello en bucles, sus pliegues rematan en greca rectangular).

En el intradós la tendencia a asimilar características del taller “de los pliegues ondulados” se hace menos patente, pudiendo observar mucho mejor cuales son los nuevos postulados de este taller, que al igual que el anterior reserva sus mejores piezas a esta parte. Los ángeles que portan la escalera (fig. 16) y la bolsa con las monedas (en los salmeres, es decir, dovelas primera y decimotercera) muestran la cabeza descubierta, pelo corto dispuesto en gruesos mechones de forma radial, marcadas cejas que se prolongan formando la nariz, los cuellos de su ropaje son amplios como en el taller anterior, los pliegues tubulares rematados en greca rectangular y las alas tendentes a las formas redondeadas. Similares formas, con ropajes sin cuello y abierto al centro, con mayor énfasis en pelo y pliegues, tiene el ángel de la cruz y los clavos en el intradós de la quinta dovela (fig. 14). Y más simple en los pliegues y de formas más redondeadas y voluminosas es el portante de las tenazas en el intradós de la tercera dovela (fig. 14).

Los ángeles trompeteros que llaman al Juicio Final, situados en los salmeres de la arquivolta central, están relacionados también con este último taller. Pertenecen a varias manos distintas, los dos del lado oeste (fig. 15) muestran una menor calidad técnica y parecen copiar a sus pares del lado este (fig. 16); sólo uno tiene





*Fig. 15: Capiteles e imposta del lado oeste de la puerta norte de la Catedral de Orense.*



*Fig. 16: Capiteles e imposta del lado este de la puerta norte de la Catedral de Orense.*



alas, los trajes y tipo de pliegues se muestran con ligeras variaciones entre todos ellos, estando los de mayor calidad más en relación con piezas del tímpano (Lamentación y figuras situadas a su derecha), mientras que las de menor calidad se relacionan con la figuración de las dovelas de este taller (la tercera por ejemplo).

Mención aparte merece la figura del ángel que se encuentra en el intradós del salmer oeste, que hemos visto como portaba en su mano derecha la bolsa con las treinta monedas que recibió Judas por su traición, pero en la izquierda también sujeta un objeto que parece un libro. Se ha intentado ver aquí una alusión al mecenazgo del obispo Fonseca, interpretando las monedas como su donación y el libro como un escudo, aceptando que los cuadrados (tres a la vista y dos que estarían ocultos por la mano del ángel) sean las estrellas que hemos visto usaba dicho prelado en sus escudos de armas<sup>15</sup>. Esta hipótesis me parece difícil de aceptar por la posición que ocuparía el motivo, escasos en esta zona y época, porque el mecenazgo ya se figura en el tímpano, porque la tipología de los escudos que hemos visto es muy diferente a éste, etc.; todo esto y el análisis detenido de este detalle nos lleva a identificarlo sin ninguna duda con un libro encuadernado.

De la complicada arquería que se sitúa sobre las jambas no comentaré más que ésta pertenece por entero a la obra románica (fig. 10). El hecho de que se haya conservado en tan buen estado debe agradecerse sin duda al intento de fortificar las puertas de la catedral, cerrándolas y tapiándolas con bloques de piedra y abundante arena, ya que todo parece indicar que tuvieron tiempo suficiente para ello así como para acopiar suficientes víveres para resistir sitiados todos los soldados durante más de un mes. Un reflejo de esta arquería primitiva, en armoniosa mezcla con la homónima del sur, se encuentra en la portada principal de la iglesia de San Martín de Nogueira (Nogueira de Ramuín, Orense).

Otro tanto sucede con las jambas (fig. 9), manteniendo en lo posible la obra románica como sucede en las mochetas con los ángeles que sostienen el libro y el rollo situados bajo la imposta, e introduciendo piezas procedentes quizás del alero como la situada bajo el ángel del lado este.

Existen en la fachada dos molduras decoradas de similares características que trataré aquí de modo conjunto. Se trata de la moldura que corre entre las arquivoltas y el tímpano y la que se sitúa sobre los capiteles marcando la imposta.

La primera (fig. 4, 17 y 18), con forma de caveto, se decora con abundante fauna entre hojas de roble, de una forma similar y pertenecientes al mismo taller que hemos visto trabajando en la arquivolta central de esta misma portada, aunque aquí, al igual que en la línea de impostas, la imaginación se desborda en mayor medida. Las piezas también se conciben de modo individual, y sólo cuando contienen hojarasca sin figuración forman nexo con las contiguas. Por lo general, excepto los extremos, las piezas se dividen en una zona figurada a la derecha y la zona correspondiente a las hojas a la izquierda, concebida en alguna ocasión como prolongación de la cola de los animales figurados.

Los temas que aquí aparecen son similares a los vistos en la arquivolta, animales reales como cinco perros (a los que posiblemente se les añadiría otro hoy roto,

aunque como ya he dicho alguno pudiera interpretarse como un oso), un león y una fiera de tipo felino con una presa entre las fauces (fig. 18); dentro de los animales fantásticos estarían los dos híbridos con cuerpo de animal bípedo y largo cuello rematado en cabeza humana ya barbada y deformada ya imberbe y esbelta; a la figura humana se reserva una sola pieza en la que aparece un bello rostro de larga melena y barba.

En los extremos de esta moldura y coincidiendo con el bocel que enmarca toda la portada aparecen destacadas dos piezas. En la parte occidental (fig. 18) dos hombres de pelo largo y desnudos sostienen un libro abierto en actitud de lectura. En el lado este (fig. 17) también aparecen dos hombres desnudos, esta vez de pelo corto y vueltos hacia el espectador, que agarran y parecen golpear con la mano o con un látigo a un tercer hombre, también desnudo, que en cuclillas muestra impudicamente destacados atributos sexuales a la par que vuelve su cabeza hacia nosotros. Si bien estos temas no resultan extraños entre esta variopinta fauna, por su carácter y destacada posición, no están exentos de un marcado mensaje crítico que depende directamente del artista y no del comitente. A mi entender debe interpretarse en el sentido de que todos los hombres nacemos iguales y sólo a través de la cultura podemos vencer los bajos instintos y el pecado (si bien podemos interpretar el libro, sin modificar mucho este planteamiento, como las Sagradas Escrituras), es decir, se representaría aquí el buen alumno que recurre a la lectura para huir de la tentación y el malo, estereotipo de la lujuria y de la tentación misma, que debe ser corregido y castigado (tema éste que, con mayor o menor presencia de cierto placer sádico, no es ajeno a las sillerías corales y con ligeras variantes se representa en Zamora y Plasencia entre otras).

La segunda de estas molduras, de pura esencia gótica, es la que sirve de impostas y sustituiría a la original románica de clara raigambre mateana formada por hojas y tallos enrollados. En ella se distinguen claramente dos manos. A la primera se deberían todas las piezas situadas sobre los tres capiteles de la parte este (fig. 16), pertenecientes al mismo taller que realizó las piezas de la moldura que acabamos de estudiar (el mismo de la arquivolta central, parte de la arquivolta interna y el tímpano). Su figuración es en extremo fantástica, se desarrolla inscribiéndose en una moldura en forma de caveto en tres bloques, dos en ángulo recto y uno achaflanado (es decir, sin la esquina, evitando así la arista). Se disponen en los extremos y chaflán hojas similares a las que hemos visto usar a este taller, decorando las formas intermedias y ángulos con la más fantástica serie de animales mitológicos que aparecen en esta fachada, a lo cual se suma una gran calidad técnica y virtuosismo en el detalle. Se representan cinco dragones bípedos, de modo simétrico en cada pieza, bien enfrentados o bien tocándose con las colas, y centrados por dos de ellos que comparten la misma cabeza a eje, unos de largo cuello, otros con piel escamada, otros rematados como en cola de gusano, etc. Entre ellos destaca uno con cabeza humana tocada con casco y que protege su cuerpo con un escudo en forma de rombo de lados cóncavos en el que curiosamente se inscriben como armas seis roeles (casualmente igual a las armas del conde de

Lemos, ¿se podría entender como crítica velada a su actuación sin “justa causa”?).

A la otra mano, desconocida en las piezas que hemos estudiado hasta este momento, se le deben las otras tres piezas situadas en el lado oeste (fig. 15). La moldura ofrece una forma más suave que la homónima del lado este y con ligeras variaciones que demuestran pertenecer a un plan distinto al anterior. En ella se desarrolla una decoración abundante, las formas vegetales escasean y presentan la apariencia de hoja esquemática o bien de gruesos troncos que se entrelazan con las figuras (con aspecto más de serpientes que de tallos) a los que se le añaden en ocasiones una especie de piñas, racimos de uvas o más probablemente fresas en desfigurada visión del tema mateano. Entre los animales figuran sirenas con forma de aves de larga cola y prolongado cuello con cabeza humana (versión, al igual que las fresas, del arte mateano tomado sin duda de los capiteles románicos sobre los cuales se sitúa esta moldura), reptiles y serpientes con cabezas monstruosas, una fiera de tipo felino y finalmente un águila; fauna toda ella ajena al taller visto antes y realizada con figuras de escaso volumen y evidente torpeza técnica.

De los seis capiteles, los cuatro interiores son obra románica reaprovechada, de similares características a los de la fachada sur, sólo los dos exteriores pertenecen a la remodelación sufrida en este siglo XV. Ambos son achafanados y, como las impostas que están sobre ellos, pertenecen a sus dos mismas manos. El capitel del lado este (fig. 16), como sus impostas, muestra un marcado volumen y dinamismo. Representa la lucha entre un dragón bípedo de larga cola y un híbrido también de dos patas y con un largo cuello rematado en grotesca cabeza humana barbada (quizás acompañado por una figura humana armada con una especie de lanza en segundo plano, pero debido al mal estado de conservación del capitel no se puede asegurar con certeza) sobre un fondo de hojarasca.

En el lado oeste (fig. 15) trabaja también el mismo escultor que hizo las impos-



*Fig. 17: Extremo este de la moldura alta, situada bajo el tímpano de la fachada norte de la Catedral de Orense.*

tas, caracterizado por su escaso volumen, sus secas y cuadrangulares facciones y limitados recursos, desconoce todo aquello que no se presente de frente o de perfil, sus figuras son esquemáticas y rígidas, y los pliegues no aparecen en absoluto. Presenta a un guerrero con casco y espada en alto con la que pretende dar muerte a una fiera de tipo felino, similar a la que presenta en la imposta superior. El espacio restante a los lados lo completa con variada vegetación de tallos y esquemáticas hojas acompañadas como ya hemos visto con esa especie de fresones.

Todas estas molduras, impostas y capiteles, salvo en los concretos casos señalados, si realmente tienen un sentido más allá de lo meramente decorativo hemos de suponer sea la representación del Mal y de la lucha constante para combatirlo.

Sobre los fustes (fig. 9) ya he apuntado la forma tan precaria en que se han recompuesto, alguno formado incluso por cuatro piezas; en cuanto a las figuras románicas y fustes helicoidales y si éste era su antiguo asentamiento no es labor que me haya propuesto en este trabajo, remitiendo para ello a las reconocidas opiniones del profesor Pita Andrade<sup>16</sup>.

Por lo que respecta a las basas (fig. 9) se aprecian claramente dos formas distintas. Las tres situadas al este responden a la forma original románica, serían pues reaprovechadas, y las tres del lado oeste presentan ligero chaflán y la escocia ha crecido considerablemente de tamaño, siendo más acordes al estilo gótico.

Recomponiendo una visión global de la nueva decoración que se realiza para esta portada tendríamos en las partes bajas (capiteles, impostas y molduras) la presencia del Mal, que se continuaría en la arquivolta central con la incorporación del hombre y el Pecado Original, así como los males inherentes a éste. Más arriba, en el tímpano, aparece la figura del Salvador, aludiendo a su Pasión como verdadero camino para nuestra Redención, y junto a Él los santos intercesores que mediarán por nosotros cuando llegue el Juicio Final, representado en la arquivolta interior.



*Fig. 18: Extremo oeste de la moldura alta, situada bajo el tímpano de la fachada norte de la Catedral de Orense.*

Es éste, como vemos, un programa completo y coherente pero que demuestra la falta de una organización clara y unitaria.

Ya he establecido al comienzo de este capítulo una cronología previa de la fachada, pero es en este momento cuando conviene que la volvamos a ver detenidamente en lo que respecta a la escultura. Al primer periodo establecido, durante el año de 1474 y bajo la dirección de Juan Ruiz, se debería la primera concepción de la obra, respetando todas las esculturas reutilizables, e introduciendo algunas novedades como los capiteles achaflanados, se realizarían también las basas y el reagrupamiento de los fustes. Trabajaría en este periodo el escultor que realizó el capitel e impostas del lado oeste.

Entre 1479 y 1482, y bajo la dirección de Juan de Pumar, se diseñaría definitivamente la portada contando con un gran taller de escultores con características comunes y ligeras variaciones individuales. A ellos se debe el capitel y cimacios del lado este, las arquivoltas exterior y central y una pequeña parte de la interior, además de las figuras del tímpano y de la moldura que lo enmarca por la parte inferior. Junto a este taller tenemos la presencia momentánea del taller “de los pliegues ondulados” que realiza casi la totalidad de la arquivolta interna y que tras su efímero paso por esta obra no dejará más que contadas imitaciones.

Pronto habrían de verse secuelas de la impronta marcada en esta fachada, así por ejemplo el rosetón se repite de modo esquemático y reducido a su más pura esencia lineal en la cercana capilla de los santos Cosme y Damián en la ciudad de Orense (ca. 1521). También en los baldaquinos, espejo donde se reflejan un tanto deformadas buena parte de las obras de gran entidad, veremos estas reminiscencias. De este modo, en uno de los dinteles del de Santa María de Adina (Sanxenxo), aparecen copias formales y estilísticas de menor calidad con el motivo de los ángeles genuflexos que portan los incensarios y sus navetas que hemos visto aparecían en el tímpano de esta fachada; y lo mismo sucede en dos de los paneles del baldaquino de San Andrés de Barrantes (Ribadumia), encontrando aquí el tema de la Llamada al Juicio Final, donde la figura de Cristo con barba y melena aparece de medio cuerpo, mostrando las llagas de la pasión y con los brazos elevados, cubriéndose con un manto sobre hombros y espalda cerrado con broche circular en el medio del pecho y que remata en la parte inferior con amplio vuelo de motivos circulares, no puede sino remitirnos a la clave de la arquivolta interna de la fachada norte de la catedral de Orense.

### **El altar del Santísimo Cristo**

En el interior del crucero norte las obras de remodelación que hemos visto, como ya he dicho varias veces, no afectaron a la estructura del edificio donde los módulos de la nave del crucero se desarrollan sin ninguna interrupción, ni en sus paramentos se ven indicios de haber sufrido alguna reconstrucción, salvo la última ventana de la nave del crucero en su cara oeste que ha desaparecido si no ya en su



plan románico si con anterioridad a estas obras del siglo XV.

En el propio paramento interior de la fachada (fig. 1 y 2) los mayores cambios se reservaron al segundo cuerpo, tras la imposta que marca el nacimiento de las bóvedas, pues la antigua estructura de tres arcos ciegos modelados con un gran bocel, el central más grande cobijando el pequeño rosetón, sin duda se vio muy dañada, posibilitando la construcción de un rosetón de mayores dimensiones y con una tracería más acorde al gusto de la época, desapareciendo así la decoración interior de



*Fig. 19: Antigua capilla del Santísimo Cristo de la Catedral de Orense, hoy oculta por el retablo de Santiago y la Virgen del Pilar.*

arquillos de ese segundo cuerpo. Este rosetón mantiene por el interior análoga disposición de molduras que por el exterior.

La parte inferior se dividiría en la obra románica en tres calles, la central con la puerta de acceso, enmarcadas en sus extremos por unos resaltes cuadrangulares a manera de pilastras que rematarían en una ménsula capitel achaflanado en su cruce con la nave y a los que se adosan sendas semicolumnas en la parte del frontís de la fachada que rematarían en ricos capiteles historiados. Entre estos flancos se disponen dos grupos de semicolumnas pareadas que también rematarían en exuberantes capiteles esta vez con decoración vegetal. Esta disposición se mantiene intacta tras las obras de restauración en lo que sería la mitad este de la fachada, siendo obra totalmente románica. Por otra parte, la mitad oeste, al igual que en la parte exterior de la fachada, fue reconstruida desde sus cimientos, desapareciendo las semicolumnas pareadas que dividían las calles central y oeste, y la semicolumna adosada a la pilastra que se halla en su unión con el muro oeste del crucero, sustituyendo en este último lugar los capiteles de ese flanco por sendos capiteles ménsula remedo esquemático y vulgar de los ricos capiteles vegetales de la mejor tradición mateana que antes existían, con hojas de gran volumen, ricas en claroscuro y centradas con un eje perlado, olvidando cortar el más occidental en chaflán como en la obra románica.

En este paramento norte existía de antiguo la capilla del Santísimo Cristo, que comprendía el retablo con la imagen y los sepulcros del obispo Vasco Pérez Mariño (1333-1343) -creador e impulsor de esta capilla- y dos de sus hermanos, dignidades

que fueron de esta catedral<sup>17</sup>. Durante el siglo XV esta capilla fue objeto de numerosas donaciones y lugar privilegiado de enterramientos como lo demuestra el documento del 25 de abril de 1408 mediante el cual Leonor Suárez, hija del canónigo de Orense Men Suárez Gallinato, dona al Cabildo su coto y heredades de Vilarchá (en Bubal) para un aniversario y para que le concedan sepultura ante el altar del Crucifijo, donde yace su padre; o el del 7 de junio de 1447 con el que Álvaro González Portugués dona una renta de 10 mrs. viejos para reparos en la iglesia de Santa María Madre y para las capillas de San Sebastián y del Santísimo Cristo<sup>18</sup>.

Siendo éste su lugar de asentamiento, no es extraño que sea la Cofradía del Cristo la que aporte una de las principales contribuciones para los gastos ocasionados por la reconstrucción de esta fachada, como luego lo hará en otras obras de la Sede, enriquecida por extraordinarias gracias concedidas en la Corte Romana.

La imagen del Santo Cristo se trasladó en 1573 a la actual capilla, situada en el lateral este del brazo norte del crucero, pero su primitivo asentamiento siempre estuvo donde hoy se encuentra el altar barroco de Santiago y la Virgen del Pilar, es decir, a la derecha entrando por la puerta norte, en el muro de la cabecera donde aún lo vio Ambrosio de Morales<sup>19</sup>.

Este conjunto sufrió las graves consecuencias del asedio pues ya hemos visto como las tropas atacantes *derribaron ... la casa del Santo Crucifijo*, pero por su gran devoción no se tardaría en reconstruir.

Coincidiendo con las obras que he analizado en el paramento externo, entre 1479 y 1482, y en el mismo lugar donde al exterior se notaba un engrosamiento del muro, se realiza también por la parte interna un resalte, destacado en planta, que ocupa desde el suelo hasta la moldura que marca el nivel de las ventanas en los brazos de las naves y crucero. A lo ancho va desde el vano de la puerta hasta tocar el muro oeste del crucero e incluso, pareciendo poco este espacio, se abre una hornacina en este dicho muro para ampliar la fachada de la capilla (fig. 19).

La situación en este lugar del retablo barroco dedicado a Santiago y la Virgen del Pilar impide totalmente la reconstrucción de este espacio, y sólo en ciertos



Fig. 20: Grabado de la Crucifixión del Missale mixtum de Toledo.



Fig. 21: Tabla de San Juan de la Catedral de Orense.

lugares se puede intuir alguna estructura hoy oculta.

Así, en la parte alta del macizo de esta capilla, podemos observar una arquería de diseño apuntado (fig. 19) que a modo de saliente chambrana se decora con un esquemático motivo de vegetales cuadrifolios repetidos rítmicamente, marcando sólo la superficie del arco. A continuación de ésta, ocupando el arco y continuándose hasta la mesa del altar, se encuentra un grueso bocel sin decoración. En la parte baja la mesa del altar destaca en planta y se presenta como un compacto rectángulo pétreo, un análisis detenido de la estructura en su cara frontal permite asegurar casi con toda certeza que aquí se encuentra una larga inscripción, que ocuparía toda su extensión a lo alto y largo, perteneciente a esta época y oculta hoy totalmente por la mesa del altar barroco. Sobre si existen más molduras que las aquí citadas, la forma y disposición interior del vano que se abre en ellas, la posición y tamaño de sus antiguas puertas y el contenido de la interesantísima inscripción que se halla oculta no podemos aventurar

más que lo aquí expuesto sin la previa retirada momentánea del altar barroco que lo cubre.

Una vez concluidas las obras de la fachada, en torno a 1482, cuando las mermaidas arcas de la cofradía se recuperaron, consta que se contrató al maestro Pedro Alonso de Mayorga, pues el 29 de junio de 1490 éste aparece haciéndose cargo del retablo de San Sebastián (que más tarde estudiaré) en cuyo documento de contrato se le trata como pintor y maestro de la obra del Santo Crucifijo de la Iglesia de Orense (ap. doc. 6). Trabajaría pues en esta obra entre 1482 y 1490, realizando su retablo a modo de camarín, las respectivas puertas para cerrarlo y algunas imágenes con él, quizás reparando la imagen del Crucifijo y también posiblemente haciendo las rejas de hierro que cerraban el espacio de la capilla y el sepulcro del obispo Vasco Pérez Mariño<sup>20</sup>.

Es de suponer que por razones económicas las obras, tanto de la capilla como



Fig. 22: Tabla de la Virgen de la Catedral de Orense.

de la fachada en sí, tardaron aún bastante en concluirse de un modo total y definitivo, pues en la avanzada fecha de 1503 Fernán López, notario y clérigo de Sobreira y Arbor, concede seis reales de plata *de sua serventia... para calear e branquear a capela e pared de Sancto Crucifixo*<sup>21</sup>, y por otra parte es a partir de 1500 cuando las donaciones de los implicados en el asedio se hacen notar en esta capilla como ya hemos visto en las ofrendas de los condes de Benavente y Monterrey.

He dejado para el final de este capítulo dos pinturas de gran calidad conservadas hoy entre la abundante decoración barroca de la actual capilla del Crucifijo y situadas en las jambas del arco que da acceso al presbiterio. Son dos tablas de 195 por 75 centímetros aproximadamente en las que se representa a San Juan Evangelista en la jamba sur (fig. 21 y 23), en pie y de cuerpo entero, sin nimbo y sin ninguno de sus típicos atributos, que con las manos altas y unidas entrecruzando los dedos en actitud de oración alza la mirada hacia la izquierda (donde se supone

estaría la figura de Cristo crucificada). En la jamba norte, con similares medidas a la anterior y también de cuerpo entero, en pie y sin nimbo, aparece la Virgen María orante uniendo sus manos (fig. 22 y 24), esta vez sin entrecruzar los dedos, sobre el pecho e inclinando su desconsolado rostro y abatida mirada hacia el suelo.

Tradicionalmente se vienen interpretando como las antiguas puertas que hemos visto cerraban el altar del Santo Crucifijo, basándose para ello en la ya citada visita que realizó Ambrosio de Morales entre 1572 y 1573 donde se dice que *está cerrado con puertas de buena pintura, y dentro tiene dos velos*, y datándolas en el siglo XV o principios del XVI<sup>22</sup>.

Conviene señalar antes de nada varios puntos importantes sobre este aspecto. Primero, que tanto el tamaño y forma de la arcada realizada para contener el retablo como la altura de la figura del Crucificado (dos metros aproximadamente) implican que de ser éstas las puertas del altar o camarín se hallarían hoy cortadas





*Fig. 23: Detalle de la tabla de San Juan de la Catedral de Orense.*



*Fig. 24: Detalle de la tabla de la Virgen de la Catedral de Orense.*

y mutiladas, al menos en cuanto a su altura. Segundo, que si fueran las primitivas puertas góticas éstas estarían sin lugar a dudas decoradas pictóricamente tanto en su interior como en su exterior, algo que hoy no podemos comprobar en estas tablas. Cabe pues preguntarse si existen pinturas al otro lado de las tablas y si las dos figuras que hoy vemos pertenecen a la decoración exterior o, lo que es más seguro, a la que estaría situada en la cara interna de las puertas. Y por último, que si bien el estado de conservación es muy bueno el estado de limpieza de las pinturas no es el más conveniente para realizar una correcta valoración de la obra, dificultando su detenido estudio.

Todos estos interrogantes no permiten desechar de un modo taxativo la hipótesis de que se traten de las dos tablas de *San Juan e de nuestra señora guarnecido con su marco con la cubierta de tafetan amarillo* que junto a otros cuadros, tapices e imágenes donó el obispo don Miguel Ares Canabal (1595-1611) en su testamento de 1604 a la capilla del Cristo<sup>23</sup>, y sobre todo por desconocer la fecha en que se realizaron y la función que tendrían con anterioridad a la donación.

Temáticamente no hay duda de que ambas tablas tendrían que acompañar a un Cristo en la cruz. Grabados en que se disponen las figuras de la Virgen y San Juan en casi idénticas actitudes son abundantes a finales del siglo XV (por ejemplo la Crucifixión del *Missale mixtum* de Toledo en 1500, fig. 20), también es frecuente en tablas como la Crucifixión del Museo del Prado falsamente atribuida a Fernando Gallego, donde incluso las similitudes en la figura de San Juan se hacen más evidentes.

El tipo de ropajes empleados con sus pliegues acartonados y de colores cálidos (a base de rojos y marrones tierra), las figuras recias y monumentales en actitudes dramáticas pero contenidas sin llegar al gesto exaltado (en las que destacan los rostros y las manos como transmisores únicos de la expresión), y el típico adorno estucado que se usa para enmarcar los bordes de las túnicas y los puños (formando una curiosa y trabajada cenefa), son también propias de este periodo.

Pero si en las tendencias de la pintura del ámbito castellano leonés lo más habitual es presentar un fondo decorado, ya con una arquitectura ya con un paisaje, en este caso como las escuelas del levante peninsular, a parte del estucado que hemos visto en las cenefas del ropaje, se usa también para resaltar en relieve el decorado de las telas de las vestiduras (que posiblemente estuviese pintado con los colores de éste, anulando en cierto modo los pliegues que en ella se han hecho, a pesar de que se intenta mantenerlos cortando el dibujo del estucado cuando éste se ve oculto por algún pliegue), para rellenar el fondo que no se ha pintado de la tabla (con motivos de cruces inscritas en rombos y que originalmente se pensaría en decorarlo con planchas de oro) y finalmente se usa también para bordear todo ello con un marco también estucado. Sobre este aspecto conviene recordar que en el documento que hemos visto, cuando se contrata a este mismo autor para la realización del retablo de San Sebastián, se especifica que las pinturas y esculturas (decoradas también pictóricamente en su superficie) han de ser de *pinzel ricas de oro e de azur e brocados e tintas finas*. Parece pues que el estucado y posterior dorado del fondo

es más una imposición del comitente que una intención artística propia del autor, que habida cuenta de su calidad no precisaría de tales aditamentos.

Todas estas características me inducen a situarlo en unas fechas próximas a las que estamos estudiando, es decir, muy a finales del siglo XV. Obra, a tenor de los datos que hemos visto, del maestro y pintor Pedro Alonso de Mayorga, que se situaría como un muy buen seguidor, por la alta calidad de esta obra, de las escuelas noroccidentales de la Península.

Sobre la presencia de este maestro y otras obras suyas en Orense no me constan más datos que los aquí expuestos, aunque es posible que en un futuro puedan aparecer más. Así, de la presencia de un Diego de Mayorga con el cargo de pintor entre los oficiales de la Iglesia de Orense en 1510, parece deducirse un posible asentamiento de Pedro Alonso en la ciudad<sup>24</sup>.

### La capilla de San Juan

Que de antiguo existió en la catedral de Orense una capilla dedicada a San Juan Bautista, situada posiblemente en el absidiolo de la zona norte de la nave del crucero<sup>25</sup>, es algo bien conocido, pero otra cuestión es si fue ésta la capilla que en 1471 fue destruida, durante el asedio que hemos visto, cuando se nos comunica que *derrocaron la capilla grande de bobeda del señor Sant Iohan Bautista donde rescebían los Sacramentos del Santo baptismo*.

Para responder a esta pregunta lo más adecuado es definir primero cuáles eran las funciones de esta capilla durante el siglo XV. La primera de éstas, como aparece en múltiples documentos, era la de ser lugar preferente (junto con el Pórtico del Paraíso) de reunión de los hombres del concejo. Otra ya la hemos visto, era ser el bautisterio de la catedral, en ella junto a la pila bautismal estaría un pozo. Finalmente, también serviría como espacio destinado a enterramientos, citándose en muchas ocasiones el dicho pozo como orientación a la hora de colocar las sepulturas; así por ejemplo a mediados del siglo XV estaba el sepulcro del deán Oerii *ante ostium capell. S. Johan, juxta puteum, in monumento lapideo et alto*, el del obispo don Lorenzo *in grota juxta portam qua itur ad eccles. S. Johannis* y el del canónigo Pedro Miguélez *in monumento plano juxta puteum S. Johannis*<sup>26</sup>.

Todos estos datos nos presentan una capilla grande y abovedada, capaz de dar acogida a amplias reuniones, a la pila bautismal, al pozo y a los sepulcros, que estaría situada cerca de la entrada (por su función bautismal y de reunión) y a uno de los lados de la puerta norte, pues ambas fueron dañadas en el asedio. Si a ello se le suma el hecho de que se sitúe un sepulcro *in grota juxta portam qua itur ad eccles. S. Johannis*, de que los mayores desperfectos durante el asedio se dieron en la zona occidental de la fachada (manteniéndose intacto el flanco este y por lo tanto el absidiolo que hemos visto), de la existencia actualmente de un pozo al oeste de dicha fachada (dentro de la actual capilla de San Juan), y sobre todo a que la nave lateral norte del cuerpo principal de la iglesia se le denomine a mediados del siglo XV

como *nave de San Juan*<sup>27</sup>, todo ello no puede responder sino a que en un momento anterior se trasladó dicha capilla desde el absidiolo que ocupaba en la época románica al asentamiento actual, es decir, entre la nave lateral y la pared oeste del brazo norte de la nave del crucero. Si de esta capilla hubiera quedado algún resto tras el asedio, la posterior reconstrucción los ha ocultado totalmente de modo que hoy es imposible localizarlos.

La construcción de la nueva capilla se iniciaría una vez que las obras de la fachada estaban prácticamente acabadas, pues ya hemos visto como todos los fondos del cabildo, obispado y cofradías se emplearon en la reparación de la fachada, sirviéndonos pues la fecha de inicio de una para situar la finalización de la otra. Para establecer esta fecha contamos con un documento muy esclarecedor expedido el 26 de abril de 1482 (ap. doc. 5).

En él Diego González se obliga a dar al canónigo Rodrigo de Ribera, al racionero Alonso González, al clérigo Álvaro de Camba y a Juan Vizcaíno, 10.000 pares de blancas a cada uno para que los cuatro recorran el obispado vendiendo las mil cartas de la cofradía, que el Cabildo les daría, para reparo de la capilla de San Juan, dando cuenta de los ingresos al canónigo “obrero” Gonzalo Fernández da Insua.

Es decir, que una vez libre la Fábrica de los dispendios ocasionados por la reconstrucción de la fachada, se decide ampliar los ingresos mediante la expedición y venta de cartas para hacer nuevos cofrades de la Iglesia Catedral concediendo en ellas todas las gracias espirituales que el obispo podía otorgar.



Fig. 25: Paramentos altos del brazo norte del crucero y de la capilla de San Juan en la Catedral de orense (fot. gentileza de Mani Moretón).



Este método, posiblemente usado con anterioridad en las obras de la fachada, se seguirá usando luego, una vez concluida la capilla de San Juan, para realizar las del cimborrio y crucero de la catedral como podemos ver en 1503, cobrando en esta fecha a razón de un real de plata nuevo o su justo valor por cada carta, sirviéndonos de ejemplo para las que aquí nos interesan<sup>28</sup>.

Establecido el sistema de sufragio de las obras resta establecer quién estuvo al cargo de éstas y cuánto duraron. En cuanto a la cronología podemos establecer el inicio en torno a 1482, situándose su conclusión en fecha incierta (posiblemente en la década de los años ochenta y siempre anterior a 1498, fecha ésta en que se tramitan las obras del crucero).

La otra cuestión planteada es la de su autoría. Si bien en el documento de 1482 aparece citado un Juan Vizcaíno, que casi con certeza corresponda a uno de los dos juanes que hemos visto trabajando en la fachada (Juan Ruiz, vizcaíno, en 1474 y Juan de Pumar en 1479), éste parece ser más bien el hombre de confianza del maestro de las obras que a mi entender sería el Diego González. Por una parte no sería extraño que parte de su salario, a falta de recursos económicos, se le concediera a través de estas cartas de cofradía, extendiéndole un determinado número de ellas a modo de pago. Por otra parte, dos años después del citado documento, el 12 de enero de 1484, se nos presenta un Diego González de Valtanás, cantero, como maestro de la Iglesia y puente de Orense, es decir, acaparando las dos grandes empresas arquitectónicas orensanas de esta época, y en el cual, al contratar la hechura de mil dovelas de piedra para el puente, manda que éstas se realicen por la medida que se ha marcado en el mármol de la puerta de la rúa de Obra, con lo cual deja fuera de toda



*Fig. 26: Contrafuerte exterior de la capilla de San Juan y su unión a la capilla de las Nieves de la Catedral de Orense.*

duda que se realizaron obras en las proximidades de dicha puerta y que posiblemente se realizasen las de la capilla de San Juan (pues las de la fachada ya habían concluido)<sup>29</sup>.

A la hora de su construcción la capilla se adosa a las paredes del edificio catedralicio, es decir, a los paramentos occidental del crucero norte y al de la nave lateral norte del cuerpo principal, construyendo de nuevo sólo los muros norte y oeste (fig. 2 y 25).

Su planta es rectangular en el interior, con clara tendencia al plan central (tan frecuente en los bautisterios) en forma de cuadrado. Exteriormente ésta se transforma al desarrollar en las tres esquinas exteriores unas macizas prolongaciones en diagonal que abarcan toda la altura del muro y cuya función no es otra que la de servir de contrafuertes ante las tensiones generadas por la bóveda interior.

Los nuevos muros presentan al exterior (fig. 26) un primer cuerpo a modo de amplio zócalo perfilado en la parte superior por una moldura en forma de caveto decorada con bolas. Se sitúa sobre este cuerpo una parte media, donde destacan los

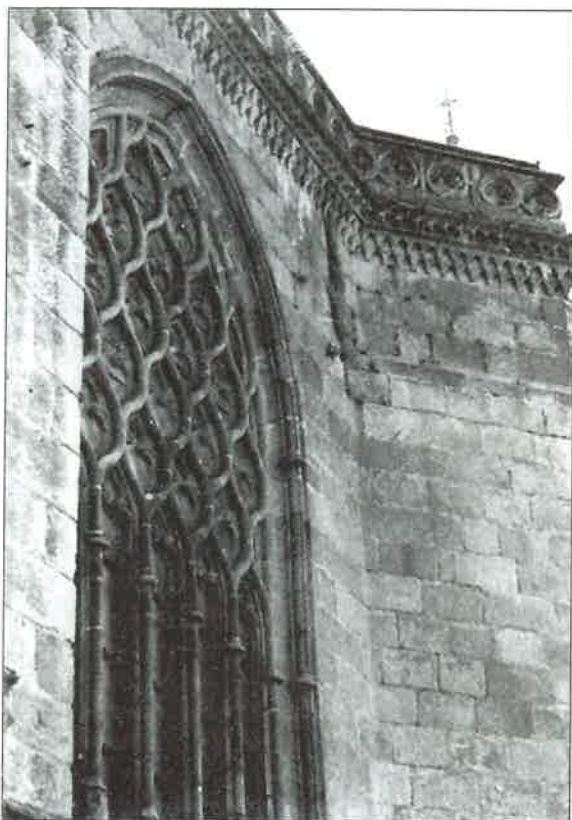


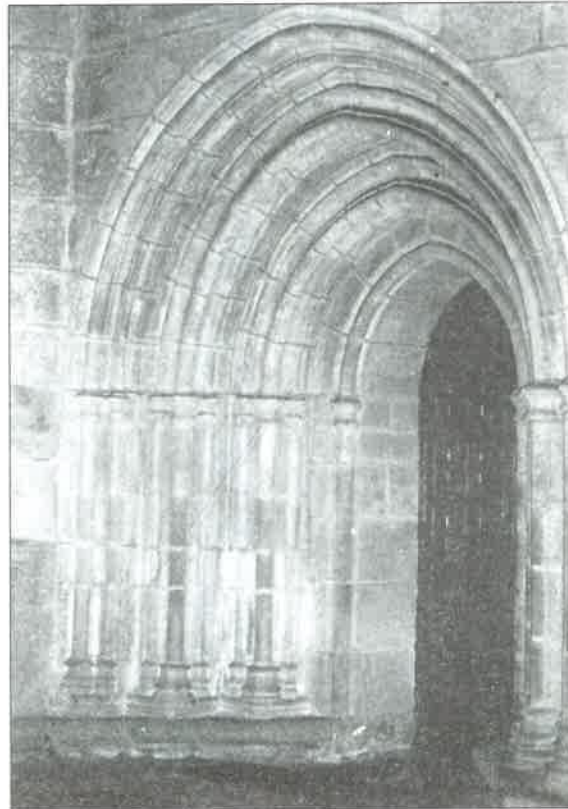
Fig. 27: Ventanal norte y crestería alta de la capilla de San Juan en la Catedral de Orense

contrafuertes en las esquinas, rematado el noroccidental por una pilastra hexagonal decorativa inscrita entre una gran bola en la parte baja y un pináculo de voluminosos motivos vegetales en la superior (muy destrozado hoy debido a la construcción de la capilla de las Nieves). Entre los citados contrafuertes, y marcadamente rehundidos, se desarrollan los paramentos de los dos nuevos muros (fig. 27) ocupados casi en su totalidad por un gran ventanal ojival formada inicialmente por cuatro baquetones de basas hexagonales rematadas en arcos apuntados que al entrelazarse en su parte alta derivan en una compleja tracería gótica flamígera en forma de ojos verticales que inscriben en su interior una moldura en

forma de pica invertida (el de la fachada occidental es ligeramente menor, formado por sólo tres baquetones, y se halla hoy oculto en su parte exterior por la construcción de la citada capilla de las Nieves, fig. 29). Éste motivo creado en la parte alta de los ventanales es empleado de modo idéntico, aunque sólo como decoración en relieve, en el primer cuerpo de la fachada de San Pablo de Valladolid realizada por Simón de Colonia.

Presenta por último, en la parte superior de estos nuevos muros norte y oeste (fig. 25 y 27), un cairel o festón a modo de crestería formada por tres cuerpos separados entre sí por gruesos boceles. El superior formado por cuadrifolios inscritos en círculos (separados en ocasiones por estrechos baquetones fruto de un mal cálculo de las dimensiones de la fachada y el motivo decorativo) con un amplio relieve que ocasionalmente se transforma en motivo calado (decoración ésta frecuentísima en el periodo gótico, así lo podemos observar, ya calado o no, en las fachadas o en la parte alta de los ábsides). Bajo este motivo se desarrolla una moldura decorada por hojas cuadrifolias, similares a las que ya hemos visto empleando en la arquería de la capilla del Cristo y tan frecuente en época gótica, aunque aquí ha perdido su sentido naturalista pasando a ser un mero dibujo geométrico de gran relieve y volumen con un marcado sentido decorativo. Finalmente bajo esta última moldura se desarrolla otra formada esta vez por una doble hilada de mocárabes alternados que provocan una ligera matización de clarooscuro en la parte superior de la fachada (motivo similar de mocárabes lo emplea Juan de Badajoz en los capiteles de la librería de la catedral de León y en el pórtico de la catedral de Oviedo y Juan Guas en el interior de la iglesia de San Juan de los Reyes en Toledo).

La puerta (fig. 28) se sitúa hacia el sur, dando el



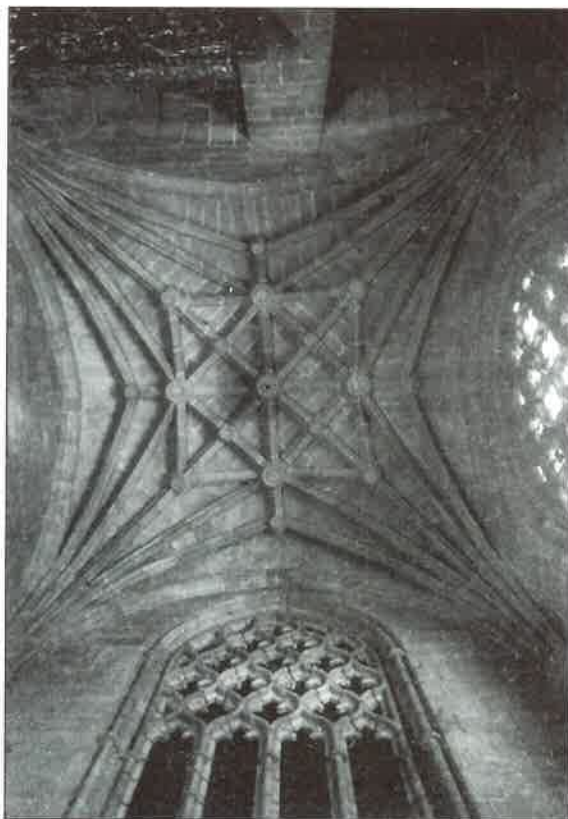
*Fig. 28: Puerta de acceso a la capilla de San Juan en la Catedral de Orense.*

acceso hacia la nave lateral del cuerpo de la catedral, abriendo un profundo hueco que no sólo abarca el grosor del muro románico de dicha catedral (suprimiendo para ello el zócalo corrido y parte de la basa de unas de las semicolumnas que existían en la fábrica románica) sino que también atraviesa el grosor del cuerpo bajo de la capilla. Este hueco se moldura con una portada muy abocinada y de claro matiz apuntado formado por nueve finas arquivoltas en forma de bocel, que se apoyan en otras tantas columnillas que se agrupan de tres en tres las centrales, y emparejadas las dos exteriores, compartiendo un pequeño pedestal, acompañadas de otra situada en la esquina achaflanada del interior, y que, como única decoración, muestran sencillos capiteles y basas con formas geométricas hexagonales.

Se cubre la capilla con una bóveda estrellada (fig. 29) formada por dos grandes nervios diagonales, cuatro terceletes en cada ángulo y las respectivas ligaduras que no llegan a tocar las paredes laterales, entre estos nervios se superponen otros que forman un cuadrado en el que se inscribe un rombo. Los nervios son de sección rectangular de esquinas redondeadas con ligero resalte en el eje y en sus cruces se sitúa una clave (cinco grandes, cuatro medianas y ocho pequeñas) decoradas con geométricos motivos vegetales formados por ocho o seis pétalos de escaso relieve.

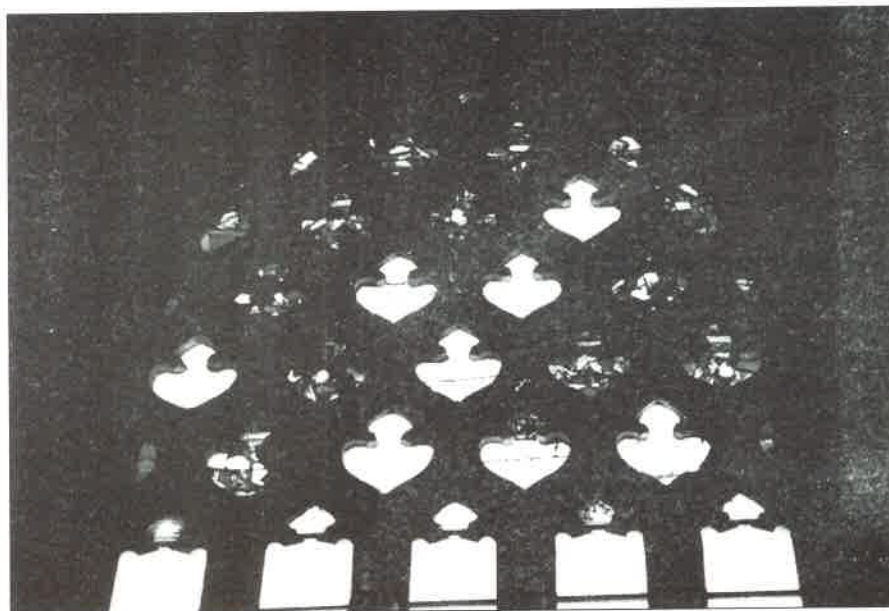
Todos estos nervios se unen en las esquinas a los que perfilan los grandes arcos de la parte superior de cada muro, donde un capitel de sencillas molduras y perfil circular recoge sus empujes a modo de embudo para situarlos sobre unas finas semicolumnas que llegan hasta el suelo en cada una de las cuatro esquinas de la capilla, rematando en sencilla basa.

Destaca en el interior su desproporcionada altura, acentuada por las finas semicolumnas de las es-



*Fig. 29: Bóveda y paramentos altos de la capilla de San Juan en la Catedral de Orense (fot. gentileza de Mani Moretón).*

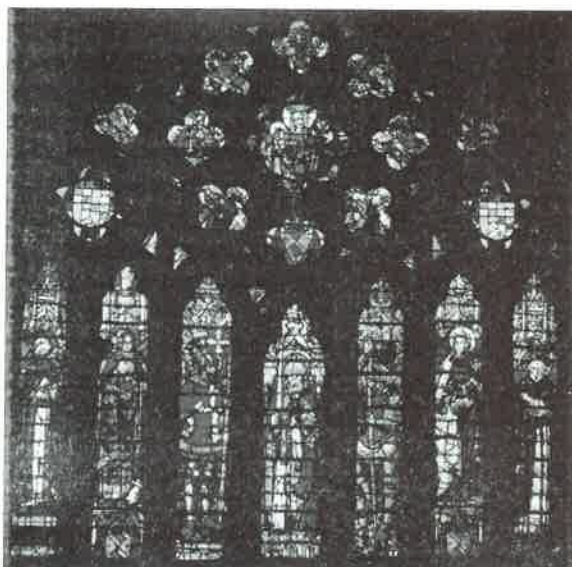




*Fig. 30: Detalle de las vidrieras del ventanal norte de la capilla de San Juan en la Catedral de Orense.*

quinas y los antiguos contrafuertes de la fábrica románica que se dejan a la vista. Este espíritu ascensional solo es mitigado por la moldura horizontal que separa los cuerpos alto y bajo de los paramentos y, sobre todo, por la serenidad compositiva de la bóveda y arquerías del cuerpo bajo. Junto a su verticalidad, este espacio se nos presenta amplio, libre de impedimentos visuales, nítido en sus líneas, diáfano y luminoso merced a sus grandes ventanales que en su momento tamizarían la luz para transformarla en multicolor impresión.

Bajo la bóveda se encuentra un cuerpo alto que presenta en los paramentos norte y oeste los citados grandes ventanales con una estructura y molduras idénticas a las que hemos visto en el exterior (fig. 29). De las amplias vidrieras que se realizaron en un momento ligeramente posterior, de claro espíritu renacentista, y que en su momento decoraron estos amplios espacios acristalados sólo nos restan hoy unas pocas piezas de gran calidad situadas en la parte alta del ventanal norte (fig. 30). Son en total nueve las pequeñas vidrieras que se conservan enteras, y otras once fragmentariamente o de menores dimensiones (las situadas en los laterales), casi todas se hallan muy recompuestas empleando fragmentos de ropajes, cenefas ornamentales e incluso cartelas de otras figuras desaparecidas para restaurar el colorido en aquellos lugares donde los vidrios se habían fracturado. Los colores predominantes son el azul para los fondos, y las gamas de verdes, rosas, rojos, marrones y negro para las vestiduras, acompañadas en alguna ocasión con algún tono de amarillo de plata; al cuerpo humano se reserva la transparencia acompa-



*Fig. 31: Vidrieras de uno de los ventanales del crucero de la Catedral de Toledo.*

ñada de una grisalla de color gris oscuro para los detalles. Se representa en ellos a los ascendientes de Cristo (entre ellos Aminabad y su hijo Naasón, Jesé y el propio Jesucristo en una composición trinitaria) acompañados de profetas y sibilas que se figuran siempre como bustos masculinos y femeninos de formato robusto y corpulento que ocupan la mayor parte del espacio disponible, a los cuales acompaña en ocasiones una cartela indicativa de su persona en la parte alta. Las vidrieras más pequeñas (tres de las con-

servadas) se decoran sin figuración alguna con un círculo dorado destacado en un fondo azul o morado. Iconográfica y estilísticamente remiten a las vidrieras situadas en las partes altas de los ventanales del crucero de la Catedral de Toledo<sup>30</sup>.

En los paramentos sur y este la estructura de este cuerpo alto sufre variaciones con respecto al que acabamos de ver. Aquí la presencia de los antiguos muros románicos hace que las obras se reduzcan al apuntalamiento de la nueva bóveda construida, manteniendo siempre la estructura en módulos formados por grandes arcos ciegos cobijando ventanales del primitivo paramento. De este modo, en la pared sur (fig. 32), se mantienen los dos módulos que ocupan el espacio de esta capilla, aunque en su parte oriental los contrafuertes del arco ciego aumentan de grosor (para contrarrestar el empuje de la bóveda en esa esquina) ocultando en parte la ventana románica y se construye un segundo arco a modo de arbotante, a un nivel más inferior, para aligerar este engrosamiento y desplazar las presiones al contrafuerte central que divide las dos arquerías ciegas. La pared de la capilla se descargaría directamente sobre estos muros románicos que se corresponden a la fachada exterior de la nave lateral.

La pared este (fig. 25 y 29) también ocupa dos módulos de arcos ciegos, y como la anterior sus contrafuertes se engrosan ligeramente en las esquinas donde las presiones son mayores. El tramo situado al norte ya hemos aludido a que había perdido su ventana (posiblemente con anterioridad a estas obras), mientras que el situado al sur parece que se aligera un poco en su grosor (pero hoy al permanecer oculto casi en su totalidad por el retablo de la capilla no es posible examinar más dete-

nidamente este paramento, aunque por la parte que da al interior de la catedral sí mantiene el ventanal románico). En este lado, la antigua pared románica correspondería a la nave del crucero, siendo en este lugar el muro y por lo tanto también los módulos de mayor altura, por esta razón, la pared de la capilla no se apoya directamente sobre ellos (como en el lado sur) sino sobre la parte alta de esta misma capilla donde se construye una unificación mediante un gran arco o tramo abovedado que se divide en dos bóveda de cuarto de cañón, una en cada módulo, y con el contrafuerte central de ambos tramos como eje.

La parte inferior de la capilla se marca por una moldura en forma de caveto decorada con puntas de diamante (fig. 32) que se desarrolla de manera continua, incluso en moldura circular sobre las semicolumnas que se sitúan en las esquinas para recoger las descargas de la bóveda, sobre tres de sus lados, no estando presente en la pared este.

Para el análisis del cuerpo bajo es conveniente acudir otra vez a las funciones que hemos visto cumplía esta capilla.

De este modo, la pared este, que no presenta la moldura a que hemos aludido ni otro tipo de estructuras que sí están presentes en las otras paredes, cumpliría dos funciones. La primera sería la propia de cualquier capilla de culto con la presencia de un retablo (dedicado aquí a San Juan Bautista), orientado hacia el este, en la misma posición y lugar en el que se encuentra el actual, es decir, en la parte sur de esta pared.

La segunda, como bautisterio presenta en la parte norte de esta pared la pila bautismal. Es ésta una pieza de cantería de grandes dimensiones en forma de copa, con un pequeño pie circular moldurado con gruesos bocelos, decorada en su parte exterior por imbricaciones o escamas. Presenta en su parte interior un segundo recipiente



*Fig. 32: Paramento interior del muro sur de la capilla de San Juan en la Catedral de Orense, arcos 7 y 8.*



Fig. 33: Paramento interior del muro norte de la capilla de San Juan en la Catedral de Orense, arcos 5 y 6.

más pequeño y de mayor calidad material, siendo éste el depósito propiamente dicho del agua bendita y el mayor serviría para recoger el agua derramada sobre la cabeza de la persona bautizada.

Ambas piezas, retablo y pila bautismal, se sitúan sobre una pequeña grada que las separa y eleva sobre el resto de la capilla.

Enfrente al altar se sitúa el pozo al que ya aludimos con anterioridad, éste no resalta en altura y su presencia invita a pensar como hemos visto en la antigua localización de esta capilla e incluso en las razones que llevaron a su destrucción durante el asedio (si la catedral no tenía aljibe, es lógico pensar que las fuerzas atacantes intentasen por todos los medios cortar el suministro de agua, que se supone sería este, para acabar cuanto antes con el asedio).

Otra de las finalidades de esta capilla era la de servir de lugar de enterramiento, para ello se construyen en la nueva ocho lucillos sepulcrales (tres en las paredes norte y oeste, y sólo dos en la sur a las cuales acompaña la puerta de acceso), de estos y su decoración trataré detenidamente más adelante.

Resta una de sus funciones, la de lugar de reunión, que ahora, en la nueva capilla, se ve ligeramente modificada para transformarse en aula. Antes de la edificación de esta nueva capilla, las lecciones de Sagrada Escritura se realizaban detrás del coro, hacia la mitad de la nave mayor y cerca del altar de Santa María la Nueva, y así se nos comunica cuando a mediados del s. XV se describe la ubicación del sepulcro del canónigo Gonzalo Pérez de Prexigeiró, situado *retro chori, prope alta-*



*re S. Mariae novae, ibi docent scriptura*<sup>31</sup>. Pero cuando se construye esta capilla, ya desde su primera traza, se piensa en trasladar las lecciones a ella, es por eso por lo que se realiza en la parte inferior de tres de sus lados (norte, sur y oeste) un banco corrido de piedra perteneciente a la fábrica en el cual tomarían asiento los alumnos y oyentes. Bancos estos que sin duda serían muy incómodos pues en 1586, girando su visita el obispo Juan de San Clemente, se ordena *que por cuanto la capilla de San Juan donde lee el canónigo de Sagrada escritura en lección ordinaria es muy fría y húmeda y los Beneficiados y otros Sacerdotes y estudiantes que entran a oír padecen detrimento por no haber asientos cómodos, manda S. S<sup>a</sup>. se aforren los poyos con madera y se pongan tablas donde pongan los pies*<sup>32</sup>.

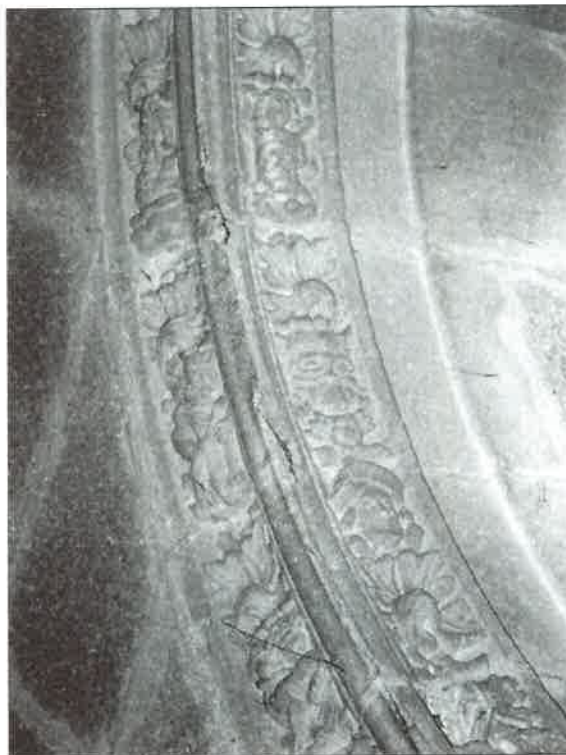


Fig. 34: Fragmento izquierdo del arco 5 de la capilla de San Juan en la Catedral de Orense.

He dejado para el final el estudio detallado de los arcosolios (pues la función de estos arcos no fue otra que la de cobijar un sepulcro). Ya hemos visto como estos sólo aparecen en tres paredes, y en una de ellas, la sur, uno de los arcosolios desaparece para sustituirse por la puerta de entrada. Para su estudio voy a numerarlos comenzando desde la puerta y avanzando en el sentido de las agujas del reloj; de modo que en la pared oeste se encontrarían, de sur a norte, los arcosolios 1, 2 y 3; el 4, 5 y 6 se situarían en la norte (fig. 33), empezando en la parte oeste y finalizando en la este; finalmente el 7 y el 8 estarían ubicados en la sur (fig. 32), avanzando en este caso de este a oeste.

Todos los arcosolios presentan una estructura semejante formada por una profunda cavidad rematada en arco apuntado. En el intradós de la bóveda presenta un ligero hundimiento que remata en la línea de impostas con dos pequeñas ménsulas (posiblemente para situar en ese lugar una crestería calada), esta línea de impostas se continúa en el fondo del nicho con una moldura muy resaltada for-

mada por varios bocelos y más abajo unas sencillas ménsulas lisas en los laterales (sobre los cuales se pretendía colocar un programa escultórico ya en relieve ya en bulto redondo). El arco apuntado se decora, tanto en la rosca como en el intradós, con variada decoración, descansando sobre unas finas columnas que se prolongan hasta el suelo.

Pese a estas características comunes se observan ligeras diferencias entre los arcos 7 y 8 y los restantes (fig. 32 y 33). Así, mientras en los arcos del 1 al 6 la moldura que recorre el nicho lo hace por sus tres lados, en los arcos 7 y 8 sólo lo hace en el posterior y presentan, un poco más arriba, una pequeña peana (desaparecida en el arco 8) en la que se apoyaría alguna figura. Las dos ménsulas del arco 7 y la más próxima a éstas del arco 8 ofrecen una estructura rectangular de escaso relieve frente a todas las restantes de forma rectangular de esquinas achaflanadas, próxima al octógono, que presenta un destacado volumen. Las columnillas presentan un sencillo capitel hexagonal y una basa de iguales características en los arcos del 1 al 7 y al igual que el más próximo a la puerta del arco 8 (exactamente iguales a las de la portada de la capilla), mientras que el otro de este arco 8 y las dos

del 7 presentan un capitel circular formado por tres bocelos y una basa hexagonal muy similar a la de los arcos anteriores.

Por otra parte, los arcos del 1 al 6 aparecen divididos en 12 dovelas (6 a cada lado del centro del arco, excepto en un sólo caso en que se presentan 5 en uno de ellos) mientras que el 7 y 8 se dividen en 14 dovelas (7 a cada lado del centro del arco).

En cuanto a la decoración que presentan las dovelas ésta está en clara relación con la arquivolta central de la portada norte de esta catedral. Éstas, como aquellas, presentan decoración tanto en la rosca como en el intradós y cada dovela muestra una zona con hojas de cardo y otra, generalmente la infe-



*Fig. 35: Fragmento derecho del arco 5 de la capilla de San Juan en la Catedral de Orense.*

rior, con una figura humana o de animal (excepto en raras ocasiones en las que el tema es exclusivamente vegetal), tampoco existe continuidad entre los temas o las cardinas en las dovelas contiguas.

Su figuración es en extremo variada. Relacionada con los elementos decorativos secundarios que aparecen en sillerías de coro y molduras arquitectónicas presenta un marcado carácter maléfico relacionado con vicios y pecados, tema éste que no acaba de conciliarse con ningún programa relativo a su función primordial, la funeraria, acaso por considerar que cada arcosolio había de recibir una decoración propia en lo que sería el tímpano, sobre las ménsulas y en el monumento sepulcral propiamente dicho.

Los elementos florales son similares a los realizados en la portada norte, aunque ahora se añaden en ocasiones una especie de flores, gruesos tallos entrelazados o bien piñas.

Entre los animales reales el más representado es el perro, en actitudes ya juguetonas ya agresivas, a veces con collar (fig. 34, 35 y 36). Como en la fachada norte, es posible que alguna de estas representaciones puedan corresponder a un oso (que también aparece figurado en alguna cabeza), otra parece más una leona, otras a diversas fieras, e incluso una parece referirse a una liebre. Junto al perro, y también de modo destacado se encuentra el león (fig. 36).

Frente a la garza de la portada norte aparece aquí una abundante representación de aves, todas de difícil identificación (fig. 35). Así la representación de un nido abandonado del que surgen tres polluelos parece referirse a un pájaro concreto, el cuervo. Águilas podrían ser las que aparecen en un relieve que presenta dos aves que juntan sus espaldas y tienen sus cuellos unidos por un collar perlado. También parece clara la aparición de una lechuza o búho (sím-

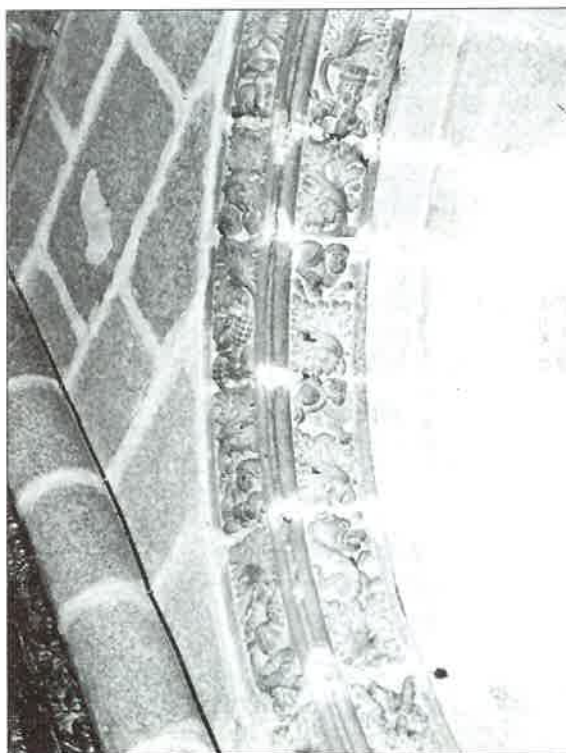


Fig. 36: Fragmento izquierdo del arco 7 de la capilla de San Juan en la Catedral de Orense.

bolo tradicional del perezoso y el falso). De más difícil interpretación son las representaciones de pájaros que aparecen picoteándose las alas o la cola, en bellas posturas de perfil, o cuidando el nido.

La presencia del mono también es una novedad que se presenta en esta capilla. Se figura varias veces entre las ramas (fig. 34), en otras ocasiones en actitud pensativa (fig. 35) o bebiendo de una redoma decorada con escamas, y más simbólicamente cuando aparece tocando una gaita (en alusión a los placeres carnales) (fig. 37).

En cuanto a los animales mitológicos sobresale por su abundancia el dragón, con una amplia variedad de formas y actitudes, cuerpo de serpiente, con alas, con largos cuellos, fieras cabezas, con largas lenguas, poderosas garras y dentadura, etc. ya de cuerpo entero o sólo el busto o rostro (fig. 34, 35 y 36).

En la capilla también aparece la representación de la sirena (fig. 34), en una actitud semejante a la que habíamos visto en la portada norte es decir, con el espejo y peinándose, la cual sin duda se toma como modelo. También se representa un tritón o sirena masculino con su escudo y dentro de esta misma temática la figura de una sirena con cuerpo de pájaro y cabeza humana (a medio camino entre la tradición mateana y la actualidad gótica como podemos comprobar en los capiteles románicos de la fachada norte y en muchas sillerías corales).

Completan esta serie geniecillos similares a las lamias de largas colas enroscadas y busto humano (bien de joven juguetero al estilo “trasno” bien de hermosa mujer cubierto con amplio tocado a modo de turbante), algún agresivo centauro y un amplio repertorio de híbridos con cabezas humanas y cuerpos de león, de cuadrúpedos o de bípedos (fig. 36).



*Fig. 37: Fragmento derecho del arco 4 de la capilla de San Juan en la Catedral de Orense: el mono gaitero.*



La figura humana adquiere también un amplio protagonismo. El modo más representado es el de los “amorcillos”, jóvenes que juegan, se esconden o salen de entre el follaje y los racimos (fig. 34, 35 y 36). Suelen estar vestidos con amplia túnica ceñida por un cinturón, y en ocasiones sólo se entrevé la cabeza, tocada con cintas que sujetan los cabellos o amplios gorros; raras veces se presentan barbados.

Al lado de estas presencias idílicas se representan arqueros y soldados con largas lanzas y escudos (algunos de clara tipología árabe). De similares características son los soldados del tipo “salvaje” que ya aparecían en la portada norte y que aquí se desarrolla en mayor medida y tipología, con variados escudos, mazas amenazantes y rostros ya barbados ya imberbes (fig. 34).

Entre las figuras humanas hay algunas que están inmersas en diversas actividades. Por ejemplo los “amorcillos” que tocan instrumentos musicales (uno el tambor y la flauta, otro una especie de guitarra, otros el cuerno), beben de redomas (fig. 36) o portan copas o jarras. El individuo que come el contenido de un gran cuenco (representación de la gula), la figura con barba y corona que porta sendas jarras en sus manos, el hombre de amplio sombrero que recoge racimos de uvas para introducirlas en un gran cesto (fig. 35), el que está ante lo que parece ser una prensa (fig. 35), y finalmente dos dudosas representaciones, en mal estado, que parecen aludir al castigo de los pecadores (ambas representan a sendos individuos boca abajo en actitud de caída, uno de ellos con dos serpientes que le muerden el sexo y la lengua).

Por último, las únicas figuras que tienen un contenido religioso de modo directo son las de dos hombres en posición de rezo y cuatro ángeles. Tres de ellos aparecen arrodillados, con las manos unidas en actitud orante (fig. 35). El otro porta una cartela y está tocado con un sencillo gorro semicircular (fig. 36), esta tipología unida a los pliegues que forma su ropaje en el inferior de la figura remite a las figuras de los ángeles del taller de los “pliegues ondulados” que trabajó en la portada norte, de éste se toma única y exclusivamente el modelo.

Si bien en la estructura y disposición de las dovelas y su temática existe una clara relación con la arquivolta central de la puerta norte, debida ya a la presencia de Juan Vizcaíno ya a la imposición de esa forma por los comitentes, no ocurre lo mismo en cuanto a los escultores que trabajan en esta capilla.

Es posible que estos escultores que ahora se contratan procedan del mismo ambiente artístico que algunos de los que ya habían trabajado antes en la puerta norte, pero son sin duda distintos y vinculados todos a la decoración de lugares secundarios, nunca grandes maestros pues la situación económica y el volumen de la empresa no lo aconsejaba.

Fruto de estos escasos recursos y de la poca pericia de los maestros es el hecho de que las dovelas que hacen las funciones de clave tienen que ser muchas veces recortadas para que encajen en las medidas del arco y que en algunas ocasiones se introduzcan dovelas en el lugar equivocado, es decir, dovelas del lado izquierdo en el derecho y viceversa, lo que provoca que las figuras se presenten boca abajo (fig. 35).

Dentro de este amplio conjunto, formado por 195 relieves figurados, podemos



*Fig. 38: Escudo con dos ángeles tenantes entre los arcos 5 y 6 de la capilla de San Juan en la Catedral de Orense.*



*Fig. 39: Escudo con ángel tenante a la derecha del arco 6 de la capilla de San Juan en la Catedral de Orense.*

observar dos claras tendencias o talleres. El primero (fig. 36) esculpiría principalmente en las dovelas de los arcos situados al sur y los salmeres y primeras dovelas del arranque del resto de los arcos, presenta unas figuras de mayor relieve, con formas redondeadas en las figuras y unas hojas de cardo muy recortadas y con varios nervios en su estructura. Dentro de este taller trabajan varios artistas que difieren considerablemente en la calidad de sus obras, así por ejemplo las del arco número 1 son de menor calidad que las que suelen aparecer en el 7 y 8, aunque todas se entremezclan formando un conjunto homogéneo más próximo al de la portada norte que el otro taller.

El segundo se muestra en mayor medida en las arquerías del lado norte (fig. 34), excepto en sus arranques, presenta menos relieve que el taller anterior, se detiene en mayor medida en las figuras humanas presentándolas con ropajes de época y amplios y variados sombreros en variadas actividades. La hoja de cardo es más plana, con hojas de perfil poco recortado y un solo nervio.

Antes de concluir la capilla y estos arcos se vio la necesidad de introducir dos escudos en los arranques del arco 6 y 5. El que se sitúa a la izquierda está sostenido por un ángel mientras que el que está entre los arcos 5 y 6 aparece con dos ángeles tenantes. Los ángeles se colocan sobre una pequeña basa, decorada con motivos vegetales en su cara inferior, y formando parte de los salmeres de los arcos, desapareciendo así su figuración, que sólo se ve en la zona del intradós y en la dovela superior (fig. 35, 38 y 39). Son obra de diferente calidad y autoría, siendo de mayor calidad los que sustentan el escudo izquierdo, próximos a alguno de los ángeles de menor calidad de la arquivolta interior de la portada norte.

Ambos escudos carecen de decoración escultórica en su interior y la pictórica se ha perdido, reservando la amplia bordura para inscripciones (muy gastadas) que ocupan sólo la mitad izquierda de los escudos.

La inscripción del escudo izquierdo (fig. 38) se escribe hacia el interior y de su transcripción sólo se puede leer la parte final: ... **MEAM DEO CA.**

En la correspondiente al escudo de la derecha (fig. 39), que está escrita hacia el exterior, se lee: **ES.PERUISA.M.DEO.EST.**

Todo parece indicar un sentido funerario de estos escudos, pero a pesar de ello, no hay constancia de que estos arcosolios se llegaran a ocupar, y sólo en 1847, tras la destrucción de la capilla de la Magdalena, se trasladaron a los arcos 7 y 8 (fig. 32) los sepulcros y escudos de armas del caballero santiaguista Juan Gayoso Noguero y Prado, de su segunda esposa Catalina de Mendoza Castro y Bermúdez, y de su hermano el doctor Jorge Arias Noguero (primera mitad del siglo XVII)<sup>33</sup>.

Es por tanto una incógnita la función que finalmente desempeñaron estas arquerías y más si tenemos en cuenta que para determinado uso se destrozó, haciendo ligeros huecos, todas las piezas situadas en el intradós a la altura de la segunda dovela en los arcos situados al norte y oeste (fig. 35).

Capillas similares a ésta no sería difícil encontrarlas, pero su singularidad se deriva de la unión de tres factores: la complejidad funcional creando múltiples espacios para los diversos usos, la eficacia estructural resolviendo con un carácter

más ingenieril que estético a la hora de conjugar las distintas estructuras románicas y las nuevas góticas, y finalmente la riqueza decorativa que dentro de una gran simplicidad y escasos recursos económicos se resuelve satisfactoriamente destacando las molduras, nervios y arcuaciones en volumen y figuración. Todo ello convierte a esta capilla como la más rica de la catedral desde el punto de vista estético, arquitectónico y funcional.

### **El retablo de San Sebastián**

En el capítulo que trataba sobre la capilla del Cristo hemos visto un documento otorgado en la ciudad de Orense el 29 de junio de 1490 mediante el cual Pedro Alonso de Mayorga, pintor y maestro de la obra del Santo Crucifijo de la Iglesia de Orense, que se encontraba presente (y en nota marginal se afirma que se le entregó copia de este contrato), se obligaba a realizar un retablo a San Sebastián en dicha catedral antes de la Pascua del año siguiente, es decir, 1491 (ap. doc. 6).

A cambio, Luis García y Juan de Ortega le darían, a parte de todos los materiales (madera y clavos) que precisase, 8.500 mrs. y varias cantidades en viandas para su manutención distribuidos en cinco plazos, el último una vez acabada la obra, que se acompañaría con una comida para el maestro y todo su taller, posiblemente el mismo que trabajó en la capilla del Crucifijo.

El altar de San Sebastián, como otros de esta iglesia, también contaba con una cofradía cuyos orígenes, de uno y otra, son desconocidos. De la cofradía tenemos constancia documental los años de 1437, 1451 y 1455, de ella formaban parte los oficios vinculados a la justicia (jueces, regidores, procuradores, oficiales, etc.) y a la abogacía (abogados, notarios, escribanos, etc.)<sup>34</sup>.

De este modo, los donantes del retablo, es muy posible que estuviesen vinculados a la cofradía o incluso que sea ésta quien por boca de estas dos personas contrate la obra. Así Luis García Morán fue regidor y juez ordinario de la ciudad de Orense en los años 1467 y 1487, y estuvo casado con Leonor Gómez<sup>35</sup>. Y en cuanto a Juan de Ortega sabemos que estuvo casado con Iseu Enríquez y fue propuesto para alcalde de la ciudad de Orense en los años de 1503 y 1512<sup>36</sup>.

En cuanto a la existencia del altar, ya hemos visto anteriormente como el 7 de junio de 1447 Álvaro González Portugués donaba 10 mrs. de renta para los reparos en las capillas de San Sebastián y del Santísimo Cristo.

Para su localización hemos de acudir a otra cita documental ligeramente posterior, fechada el 4 de diciembre de 1522, en ella el clérigo de Santa Baya de Urrós, Alfonso Rodríguez, dona al Cabildo diversas propiedades territoriales a fin de que le concedan sepultura junto al altar que él dedicaría a Santa Eulalia, situando este nuevo altar y sepultura entre el de San Sebastián y la puerta del Tesoro<sup>37</sup>.

Esta sepultura y altar se hizo en 1524 en el mismo lugar donde aún hoy podemos verla, es decir, en el segundo módulo de la pared oeste de la nave sur del crucero, entre la puerta del Tesoro situada en el tercer y último módulo de este para-



mento (que correspondería a la puerta de acceso a la torrecilla circular que comunicaba con la parte alta de la Clastra Nova, donde estaría el Tesoro, y así se nos comunica a mediados del siglo XV cuando se dice in *claustrum novo ubi fit asuetum capituli iuxta thesaurarium*<sup>38</sup>) y el altar de San Sebastián que no podría estar en otro lugar que en el lado oeste de la pared interior del frontís de la fachada sur.

En este preciso lugar se encuentra hoy un altar barroco dedicado, precisamente, a San Sebastián y San Roque. Este cambio en el titular se produjo en noviembre de 1687, cuando el notario Pascual Sánchez y su mujer Ana López fundaron en este altar, por vía testamentaria, las capellanías del Espíritu Santo, Santa Ana y San Roque<sup>39</sup>.

De este modo hoy en día no se ha conservado ni el más mínimo resto que pudiera pertenecer al retablo gótico que había hecho Pedro Alonso en 1490, ni de su estructura, imágenes, pinturas, etc. ni mucho menos de alteraciones arquitectónicas (como presenta la pared del altar del Cristo) pues éstas parece que no se hicieron. Pero sí conservamos la descripción que de él se hace en el contrato cuando los comitentes imponen las condiciones de su factura.

El espacio cercano al retablo, como en la capilla del Cristo, estaría limitado por una reja. Dentro se situaría un retablo ligeramente rectangular, de diez palmos de alto por ocho de ancho, bordeado en la parte superior y laterales por un sobresaliente alero o guardapolvo que presentaría en el ático varios escudos con las armas del Papa, del Cardenal y del Rey y Reina.

La presencia de estos escudos debe remitirnos a los que hemos visto decorando el tímpano de la fachada norte, con la añadidura de uno que representaría al Papa. El de los Reyes Católicos sería muy similar al del tímpano, pues tampoco presentaría en sus armas más que la figuración de Castilla-León y Aragón-Sicilia. En cuanto al escudo del Cardenal, éste corresponderían al obispo de esta sede don Antoniotto Palavicino Gentill, cardenal que fue de Santa Anastasia y Santa María de Praxede en la Iglesia de Roma, sucesor en el obispado de Orense del citado don Diego de Fonseca, rigiendo esta sede entre 1486 y 1507 aunque nunca la llegó a visitar<sup>40</sup>.

El cuerpo del retablo, de un solo piso, se divide en tres calles. En la central se situaría una imagen de bulto redondo representando al santo titular, San Sebastián, con una altura de cuatro palmos. En las calles laterales se colocarían otras dos imágenes de menor tamaño que no se especifican y, al igual que la anterior, estarían maravillosamente pintadas de *pinzel ricas de oro e de azur e brocados e tintas finas*, apeadas sobre un peana y cubiertas por un doselete. Separarían las calles finas columnillas decoradas con capiteles.

Todo el cuerpo del retablo, también como el del Cristo, se cerraría con dos grandes puertas con decoración pictórica, presentando una figura de cuerpo entero en cada una tanto en su cara interior como en la exterior. Desconozco cuáles serían esas cuatro figuras.

Por último, el banco del retablo aparecería con su *letrero*, del cual también ignoro el contenido, pero teniendo en cuenta el que aparece en el frontal de la mesa del altar del Cristo (del cual ya he hablado) debemos suponerle una posición y contenido similar.

Nos encontramos aquí ante unos artistas que no están dotados de una gran calidad, las condiciones económicas con las que se cuenta para esta empresa hacen que estos se busquen entre los operarios que comúnmente trabajaban en los temas secundarios.

Por otra parte, su condición de artistas itinerantes, algunos naturales de vizcaya y residentes en Zamora, Villafranca o Santiago, les facilita el conocimiento de las grandes obras que se desarrollaban en su época sobre todo en León, Burgos y Valladolid, donde es posible que en algún momento trabajaran. Así hemos visto similitudes sobre todo con las obras de Simón de Colonia en la Cartuja de Miraflores (Burgos), en San Juan de los Reyes (Toledo) y en la portada de la iglesia de San Pablo de Valladolid, y con Juan de Badajoz en la Capilla de Santiago o Librería de la Catedral de León, todas obras simultáneas o incluso posteriores a las de la Catedral de Orense. También he citado reiteradas veces las similitudes con las sillerías corales, éstas se deben más a su temática que a su técnica, fruto más del mismo espíritu de época y del conocimiento de grabados similares que del conocimiento de las sillerías del grupo leonés (León, Zamora, Astorga, etc.) con las que existen más similitudes. Queda al margen el taller de los “pliegues ondulados” desvinculado totalmente del resto y de posible origen centroeuropeo.

## APÉNDICE DOCUMENTAL

### 1

1464, abril, 26. Orense

*Contrato hecho a Rodrigo de Varsea para la fortificación del paramento sur de la Catedral de Orense.*

- A.C.Orense, Lib. III de las notas de García Fernández de Berlanga, f. 38 r.-v.
- Reg.: Manuel SÁNCHEZ ARTEAGA: *Apuntes histórico-artísticos de la Catedral de Orense* (anotados por Cándido CID RODRÍGUEZ), Orense, 1916, p. 53.

Actas capitulares Alonso Yañez maestrescola

Año susodito de LXIII, XXVI de abril dentro eno cabildo da Claustra Nova da Iglesia de Ourense seendo ende Alvaro Gonçalez [f. 38 v.:] canonigo et vigario de don Alonso Lopez de Valladolid dean da dita Iglesia et la mayor parte das personas canonigos e beneficiados da dita Iglesia don Juan Gonçalez de Deça arçediano de Baronçelle e eieto da dita Iglesia propuso a os ditos señores que por honrrar e acresçentar a dita Iglesia que el e don Ares Fernandez e Roy Garçia thesorero vigarrios a see vacante avian feito abanença para que Rodrigo de Varsea viscayno pedrero morador ena dita çibdade alçase los cubetes e circuytu de çima da dita iglesia contra a claustra que disessen si lles plasia delo e se era ben et o dito maestrescola diso que el non consentia mays que os dineros que se ali avian de gastar que se gastasen en libros capas e ornamentos outros da dita Iglesia et que non consentian et que asi lo demandava sinado et los otros todos beneficiados diseron que consentian et que se fesessen os ditos cubetes fesessen [sic] ca non tenian outro defendemento cerca nen fortaleza para se amparar e defender en esta cibdade salvo a dita Iglesia asi que todos consentiron salvo o dito maestrescola.

Testigos: Lopo Perez, Juan Blanco, Alonso Lopez, Alvaro Alonso de Amoero, Gonçalo de Deça, Gonçalo de Chapa, Juan de Deça, Lopo de Deça, Fernan Ares e outros moytos canonigos da dita Iglesia.

### 2

1474, marzo, 9. Orense

Contrato que hizo el Cabildo a Juan Ruiz para reconstruir la portada norte de la Catedral de Orense.

- A.C.Orense, Lib. I de las notas de Juan de Deza, f. 20 v.-21 r.

- Reg.: Manuel SANCHEZ ARTEAGA: *Apuntes histórico-artísticos de la Catedral de Orense* (anotados por Cándido CID RODRÍGUEZ), Orense, 1916, p. 57-58; Jesús FERRO COUSELO y Joaquín LORENZO FERNÁNDEZ: “La capilla y Santuario del Santísimo Cristo de la Catedral de Orense”, *Boletín Auriense*, anexo 12, Orense, 1988, p. 31-32.

- Cit.: J. M. PITA ANDRADE: *La construcción de la Catedral de Orense*, Santiago, 1954, p. 169; Ramón YZQUIERDO PERRÍN, Miguel Ángel GONZÁLEZ GARCÍA y José HERVELLÁ VÁZQUEZ: *La catedral de Orense*, León, 1993, p. 81.

#### Compromiso entre os señores do Cabildo e Juan Ruiz pedreiro sobre la obra da Iglesia de Ourense

Año sobredito de setenta e catro años a nove dias do mes de março seendo juntados a mayor parte das personas canonicos et beneficiados do Cabildo da Iglesia de Ourense [tachado: de] en seu Cabildo da Caustra Noba segun que han de uso e de costume de se ajuntar a fazer seu cabildo de liçençia e autoridade do Alvaro Gonzalez de Torrezella [tachado: v] canónigo enna dita Iglesia e vicario do dean ennos contratos do dito Cabildo por don Pedro de Ferreira doutor e dean da dita Iglesia e estando ay presente Juan Ruiz pedreiro viziño de Çamora biscayño hos ditos señores [tachado: disseron ao dito Juan Ruiz poys que a el prazia de tomar cargo de corregir] feçeron avinça e composiçion con [tachado: Juan] o dito Juan Ruiz que el tome cargo de corregir a Iglesia e portada de Sant Martiño que esta derrocada que o señor conde de Benabente derrocou e quedaron de dar os ditos señores [f. 21 r.:] a o dito Juan Ruiz para sua persona e por suas manoos por jornal de cada dia de labor çincoenta pares de branquas por jornal como dito he e para que coma e veba por eles et quedaron de le dar para os ofiçiaes que el consigo trouser para labrar enna dita obra corenta pares de branquas por cada dia para que coman e veban por eles e porlo jornal et mays quedaron de le dar dous leitos de roupa para cada leito seu almadraque e duas sabanas e sua manta et mays quedaron de le dar casa de graçia con os ditos leitos para seus ofiçiaes e para sua gente. Et quedaron de le dar açeiro para calçar os picos e de fazer as puntas e de le dare serbentia e todas cousas que foren menester para dita obra, e o dito Juan Ruiz que presente estaba diso que le prazia de tomar cargo da dita obra porlo preçio e por las condiçiones susoditas e obrigou a sy e seus beens avidos e por aver de o complir e gardar enna forma sobredita et de servyr en todo este mes de março personalmente con os mays ofiçiaas que poder para fazer e começar enna dita obra et cetera, e sobre todo ello os ditos señores e o dito Juan Ruiz outorgaron seu contrato forte e firme con acordo de letrado con as condiçions sobreditas.

Testigos que estaban presentes: Pedro de Requeixo, Bernardo de San Pedro, Gonçalvo Garçia, Alfonso de Laguna, raçoeiros e outros.



## 3

1476, septiembre, 18. Orense

*El Cabildo acuerda tomar como oficial de carpintería de la obra de la Iglesia de Orense al maestro Pedro carpintero.*

- A.C.Orense, Lib. I de las notas de Juan de Deza, f. 88 v.

Mestre Pedro carpintero

Iten en este mesmo Cabildo dia e mes e año sobreditos os ditos señores deron cargo da obra da carpintaria e de trastellar a Iglesia do señor San Martiño de Ourense ao dito mestre Pedro carpintero e se obrigaron delle dar de prestamo trezentos pares de brancas e mays quando moreçise seu sallario e jornal que lo pagase o obreiro que fose da dita obra do señor San Martiño. Et o dito mestre Pedro que estaba presente diso que le prazia discernir da dita obra e que le prazia de tener cargo dela e que se obrigaba de cada e quando que o requerese o obreiro que tibe-se cargo da dita obra de viir logo a ela e leixar todas las outras obras que teber. E os ditos señores diseron que le daban como dito he cargo da dita obra e que podese usar e gozar das libertades e franquizas que el ten e os que foran ofiçiaes do dito Cabildo e da obra e cetera. Testigos ut supra.

## 4

1479, marzo, 8. Orense

*Contrato que hizo el Cabildo a Juan de Pumar, pintor y cantero, para reconstruir la portada norte de la Catedral de Orense.*

- A.C.Orense, Lib. I de las notas de Juan de Deza, f. 132 v.

- Reg.: Manuel SÁNCHEZ ARTEAGA: *Apuntes histórico-artísticos de la Catedral de Orense* (anotados por Cándido CID RODRÍGUEZ), Orense, 1916, p. 57-58.

- Cit.: J. M. PITA ANDRADE: *La construcción de la Catedral de Orense*, Santiago, 1954, p. 169; Ramón YZQUIERDO PERRÍN, Miguel Ángel GONZÁLEZ GARCÍA y José HERVELLÁ VÁZQUEZ: *La catedral de Orense*, León, 1993, p. 81.

Juan de Pumar pintor

Año sobredito de LXXIX años a VIII dias do mes de março dentro eno coro da Iglesia Cathedral de Ourense, Juan de Pumar pintor e pedreyro fizo composición con os señores do Cabildo da Iglesia de Ourense e con Gonzalo de Ynsoa canoni-

go e obreyro da obra da dita Iglesia en que quedou de ter cargo e labrar a portada que esta derrocada e a fazer e acabar da obra que a ela cumple a vista de ofiçiaas e que se non levantara dela de a labrar fasta acabarla. E os ditos señores con o dito obreyro quedaron de dar ao dito Juan de Pumar de jornal e por maestro en cada día que labrar enna obra da dita Iglesia corenta e çinco pares de brancas e para que coma e veba por eles e esto le dan por jornal fasta en todo o mes de setembro do dito año, e des aly fasta março por cada día que labrar ena dita obra corenta pares, e eno veraoo que daran algun ofiçial seo o dito Juan de Pumar trouxer que sera boo a XXXV pares e eno inverno a XXX pares e que coman e cetera, e le daran mays casa en que viba en quanto labrar ena dita obra, e pagaran as puntas dos picos, e le daran mays en fyn de [tachado: año] un año mill pares de brancas para sua capa e cetera. Contrato forte e firme e cetera.

Testigos: Limia, Alvaro Gonzalez, Meyjonfrio, Goyoso e outros.

## 5

1482, abril, 26. Orense

*Compromiso para recaudar fondos con la venta de cartas de la Cofradía de la Iglesia de Orense para la obra de la Capilla de San Juan.*

- A.C.Orense, Lib. I de las notas de Juan de Deza, f. 181 v.
- Reg.: Manuel SÁNCHEZ ARTEAGA: *Apuntes histórico-artísticos de la Catedral de Orense* (anotados por Cándido CID RODRÍGUEZ), Orense. 1916, p. 57-58
- Cit.: Ramón YZQUIERDO PERRÍN, Miguel Ángel GONZÁLEZ GARCÍA y José HERVELLÁ VÁZQUEZ: *La catedral de Orense*, León, 1993, p. 81.

Diego Gonzalez, Rodrigo de Ribera, Alonso Gonzalez, Alvaro de Camba, Juan Vizcayno

Año sobredito e día e mes, Diego Gonzalez se obrigou de dar a Rodrigo de Ribera canonigo e Alonso Gonzalez raçionero e Alvaro de Camba clerigo e a Juan Vyscayno a cada des mill pares de brancas para que eles todos quatro sean obrigados a lle recaudar, os quatro, mill cartas que os señores del Cabildo lle han de dar para obra da Capilla de San Juan e mays de andar todo ho obispado e solliçitar os clerigos que lançen e teñan cargo de lançar as cartas da Confraria para reparo da dita Capella e de recabdar o que por ellas deren e que façan sobre ello e cerca dello todas diligençias e posibilidade e os sobreditos se obrigarón e fezeron juramento de o fazer e comprir et cetera.

Testigos: Gomez Gonzalez Róllan e Francisco Lopez.

E de dar boa conta, leal e verdadeira das ditas cartas a Gonçalvo Fernandez da Ynsoa canonigo e obreyro et cetera.

## 6

1490, junio, 29. Orense

*Contrato hecho al pintor Pedro Alonso de Mayorga para la realización del retablo de San Sebastián de la Catedral de Orense.*

- A.H.N., Órdenes Militares, Caballeros de Santiago, Expediente 3367, número 30, folios 35 r.-v.

Pedro Alonso de Mayorga pyntor con Luys Garcia Moran y Juan Dortiga sobre el retablo para el altar de San Sabastian\*

Año de Mill e quatroçientos e noventa años a vinte e nove dyas do mes de junyo en a çibdade Dourense. Pedro Alonso de Mayorga, pintor e maestro de la obra del Santo Cruxifixo de la yglesia Dorense que estava presente, se obligou de fazer un retablo para en el altar del Señor San Sebastian da dita yglesia que a aja de aver dez palmos en alto e oyto palmos en ancho con seu gardapolvo enderredor e sua reyxa con suas portas, e que aya una ymajen de bulto de Sant Sabastian de quatro palmos en luengo con seu capitel enlebadado ençima e de cada parte otras dos ymajenes de pinzel ricas de oro e de azur e brocados e tintas finas con suas chambranas en cada una de ellas dentallo e de obra rica e con seus pilares, e las puertas de dentro e de parte de fuera pintadas con duas ymagenes de dentro e duas de fora, e seu guardapolvo de arriba con las armas del Papa e Cardenal e del Rey e Reyna, e mas su pyana en el altar en el pilar del retablo con su letrero. Ha de dar la obra acabada fasta Pascoa florida del año de noventa e un años.

Luys Garcia e Juan Dortega se obligaron de lle dar toda la madeyra e clavaçion que sea menester, e mays oyto mill e quinentos mrs. de brancas, e tres fanegas de trigo e tres de çenteo, e un moyo e medio de vino branco e outro moyo e medio de vino tinto, [f. 35 v.:] e mays un touçino, o qual todo lle an de pagar en esta maneyra: a quarta parte do diñeiro fasta Santa Maria de setembro, e el pan e viño en todo Octubre, e las otras tres partes una por Navydade, e outra por Entroydo e la outra el retablo acabado, e en quanto sentar la obra que lle dean de comer a el e a os que con el estouveren pena del doblo, contrabto firme.

Testigos el señor Provisor don Juan de Deça e Tristan Enriquez canonigo en a dita yglesia, Gonçalo Alvarez e Afonso de Deça clerigos.

[\* en nota al margen derecho, algo posterior pero de la mano del mismo escribano: Firmado en esta forma al pintor].

## NOTAS

\* A la hora de realizar este trabajo debo agradecer los consejos y aportaciones de mi director de tesis Dr. D. Ramón Yzquierdo Perrín, las facilidades prestadas para la localización de los documentos por el canónigo archivero D. Miguel Ángel González García y las amabilidades del sacristán D. Manuel para facilitarme el acceso a los lugares estudiados, al fotógrafo Mani Moretón por mostrarme desinteresadamente su magnífico archivo fotográfico, y finalmente, a José Vázquez autor de los esquemas que aquí se presentan, y a Esther Lestón.

<sup>1</sup> Se encuentra este documento en el A.H.N., Órdenes Militares, Caballeros de Santiago, Expediente 3367, número 30. Se trata del abultado expediente del caballero Juan de Gayoso Noguero y Pardo, hijo de Alonso de Gayoso Noguero y de Elvira de Prado y Deza, que recibió el hábito en 1629. Su tramitación fue larga y complicadísima, abundante en envidias, mentiras, equívocos, desdichos, conjuraciones y declaraciones públicas de enemistad. La razón de encontrarse en este lugar el documento que nos ocupa estriba en que para averiguar la calidad de los ascendientes del pretendiente se toma, el 29 de enero de 1628, un librito que pertenecía al escribano orensano Antonio Pereira dándole recibo de ello (así se asegura en una nota de esta época en el folio 1 r. del citado librito). Este libro, de 22,5 por 16,5 cm. de tamaño, se compone de 40 folios (recto y vuelto) y no es otra cosa que un fragmento de uno de los *Libros de los Cancilleres*. Pertenece a las notas de Juan García, *escribano de Camara del Rey nuestro señor e su notario publico en la su Corte e en todos los sus Regnos e Señorios e notario publico de la çibdad e obispado de Orense por el señor Obispo e Iglesia de ese lugar e otros y notario del Conçejo de la dicha çibdad e uno de los del numero de ella*, que trabajó en Orense (generalmente en su domicilio de la Plaza del Campo) entre 1469 y 1501. De él se conservan otros dos libros en el Archivo de la Catedral de Orense, y uno más que fue donado al Archivo Histórico Provincial de Orense. Este libro contiene 45 escrituras (la primera incompleta) de variada temática (foros, donaciones, ventas, prestamos, poderes, denuncias, etc. relativas a la ciudad de Orense y alrededores) que abarcan desde el 17 de mayo hasta el 7 de julio de 1490. El documento a que en este trabajo hacemos mención se encuentra en el folio 35 r.-v.

<sup>2</sup> Sobre este aspecto véanse los artículos de Eladio LEIRÓS: "Acerca de las torres y fortalezas de la catedral y del palacio episcopal de Orense", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, II, V, 1946, p. 91-103; y Olga GALLEGO DOMÍNGUEZ: "Torres, puertas y cerca de la ciudad de Orense", *Boletín Auriense*, II, 1972, p. 241-278.

<sup>3</sup> J. M. PITA ANDRADE: *La construcción de la Catedral de Orense*, Santiago, 1954, p. 169, n. 3.

<sup>4</sup> Aparece como testigo el 6 de enero de 1427 (A.C.O., Escr. XVIII, 51; Anselmo LÓPEZ CARREIRA: *Ourense no século XV: economía e sociedade urbana na Baixa Idade Media*, Vigo, 1991, d. 18, p. 205) y las almenas y antepechos que hizo para la Catedral se citan como medida para las obras del puente de Orense en 1434 (Eladio LEIRÓS FERNÁNDEZ: "Documentos sobre el puente de Orense", *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos de Orense*, XVIII, 1953-54, d. 10).

<sup>5</sup> Xesús FERRO COUSELO: *A vida e a fala dos devanceiros. Escolma de documentos en galego dos séculos XIII ao XVI* (2 vols.), Vigo, 1967, II, d. 252, 291 y 299-301.

<sup>6</sup> Consúltense sobre esta guerra las obras de Benito FERNÁNDEZ ALONSO: *El pontificado gallego. Su origen y vicisitudes, seguido de una crónica de los obispos de Orense*, Orense, 1897, p. 381-384; Manuel SÁNCHEZ ARTEAGA: *Apuntes histórico-artísticos de la Catedral de Orense* (anotados por Cándido CID RODRÍGUEZ), Orense, 1916, p. 56 y 58-59; M. MARTÍNEZ SUEIRO: "La Cruz grande de la Catedral", *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos de Orense*, V, 108, 1916, p. 193-



197; y sobre todo, pero de un modo un tanto confuso, en José GARCÍA ORO: *La nobleza gallega en la Baja Edad Media*, Santiago, 1981, p. 55-59 y 280 y s.

<sup>7</sup> Sobre la fábrica de la Catedral de Orense pueden consultarse por ejemplo SÁNCHEZ ARTEAGA: *Op. cit.*; J. M. PITA ANDRADE: *Op. cit.*; y más recientes de Manuel CHAMOSO LAMAS: *La catedral de Orense*, León, 1980; y Ramón YZQUIERDO PERRÍN, Miguel Ángel GONZÁLEZ GARCÍA y José HERVELLÁ VÁZQUEZ: *La catedral de Orense*, León, 1993.

<sup>8</sup> Libro VIII de Escrituras de la Catedral, f. 194-195; public. en parte en: *Documentos del Archivo de la Catedral de Orense*, Orense, 1923, I, 446-449; cit.: MARTÍNEZ SUEIRO: *Op. cit.*, p. 195-196 y GARCÍA ORO: *Op. cit.*, p. 296-297.

<sup>9</sup> *Documentos del Archivo de la Catedral de Orense*, Orense, 1923, I, p. 464-468 y II, p. 41-52; *Galicia Histórica, colección diplomática*, Santiago, 1901-1903, p. 321-347; *Colección de documentos históricos de la Real Academia Gallega*, La Coruña, 1915, I, p. 307-316 y A. C. Orense, Lib. XIII de las notas de Juan Ramuín, f. 3 v. (cit.: J. M. PITA ANDRADE: *La construcción de la Catedral de Orense*, Santiago, 1954, p. 170).

<sup>10</sup> Sobre la figura de don Diego véase FERNÁNDEZ ALONSO: *Op. cit.*, p. 385-393.

<sup>11</sup> El mismo día el Cabildo otorga un foro a este maestro Pedro carpintero de Villafranca, que estaba presente, y su mujer María Álvarez, ausente, y a 8 voces más de la viña de Alfonsillón, cerca de la ciudad de Orense (A.C.Orense, Lib. I de las notas de Juan de Deza, f. 88 r.).

<sup>12</sup> Se cita a Juan de Pumar, pintor vecino de la ciudad de Santiago, el 5 de diciembre de 1465 cuando se le devuelven unas cantidades que previamente había prestado para un rescate. Véase *Documentos del Archivo de la Catedral de Orense*, Orense, 1923, I, p. 437.

<sup>13</sup> Arturo VÁZQUEZ NÚÑEZ: *La arquitectura cristiana en la provincia de Orense durante el periodo medieval*, Orense, 1894, p. 72; FERNÁNDEZ ALONSO: *Op. cit.*, p. 385-387; SÁNCHEZ ARTEAGA: *Op. cit.*, p. 56-57; Vicente RISCO: *Orense (en Geografía General del Reino de Galicia bajo la dirección de CARRERAS Y CANDI)*, Barcelona, 1936, p. 253-254; PITA ANDRADE: *Op. cit.*, p. 71-72 y CHAMOSO LAMAS: *Op. cit.*, p. 19-20.

<sup>14</sup> Sobre las sillerías corales véase: Isabel MATEO GÓMEZ: *Temas profanos en la escultura gótica española. Las sillerías de coro*, Madrid, 1979; Dorothy y Henry KRAUS: *Las sillerías góticas españolas*, Madrid, 1984; y María Dolores TEIJEIRA PABLOS: *La influencia del modelo gótico flamenco en León. La sillería de coro catedralicia*, León, 1993.

<sup>15</sup> PITA ANDRADE: *Op. cit.*, p. 74.

<sup>16</sup> PITA ANDRADE: *Op. cit.*, p. 77-80.

<sup>17</sup> Los hermanos del dicho obispo fueron Gonzalo Pérez, rector de la Trinidad, y Pedro Suárez, deán (Eladio LEIRÓS FERNÁNDEZ: "El libro de aniversarios de la Catedral de Orense", *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos de Orense*, 1941, XIII, 1, p. 14-15, 27 y 32). Sobre los orígenes de esta Capilla, su cofradía y obras artísticas véase SÁNCHEZ ARTEAGA: *Op. cit.*, y especialmente Jesús FERRO COUSELO y Joaquín LORENZO FERNÁNDEZ: "La capilla y Santuario del Santísimo Cristo de la Catedral de Orense", *Boletín Auriense*, anexo 12, Orense, 1988 [aunque ya había sido publicado en 1943 en el primer anexo del Boletín del Museo Arqueológico de Orense, en las citas nos remitiremos siempre a la última edición].

<sup>18</sup> Emilio DURO PEÑA: *Catálogo de los documentos privados en pergamino del Archivo de la Catedral de Orense (888-1554)*, Orense, 1973, docs. 1.058 y 1.315.

<sup>19</sup> Viaje realizado entre 1572 y 1573; Ambrosio de MORALES: *Viage de Ambrosio de Morales por orden del rey D. Phelipe II, a los reynos de Leon, y Galicia, y principado de Asturias*, Madrid, 1765, p. 150.

<sup>20</sup> Sobre las rejas: SÁNCHEZ ARTEAGA: *Op. cit.*, p. 148, citando el repertorio del canónigo Juan Pérez de Noboa.

<sup>21</sup> FERRO COUSELO y LORENZO FERNÁNDEZ: *Op. cit.*, p. 42.

<sup>22</sup> MORALES: *Op. cit.*, p. 150. Entre los autores que toman estas tablas por las antiguas puertas del altar figuran FERNÁNDEZ ALONSO: *Op. cit.*, p. 433-434; CHAMOSO LAMAS: *Op. cit.*, p. 44; y FERRO COUSELO y LORENZO FERNÁNDEZ: *Op. cit.*, p. 76-77.

<sup>23</sup> FERRO COUSELO y LORENZO FERNÁNDEZ: *Op. cit.*, p. 76-77.

<sup>24</sup> *Documentos del Archivo de la Catedral de Orense*, Orense, 1923, II, p. 32.

<sup>25</sup> PITA ANDRADE: *Op. cit.*, p. 56-59.

<sup>26</sup> LEIRÓS FERNÁNDEZ: *El libro de aniversarios...*, p. 27, 30 y 32.

<sup>27</sup> Así aparece citada cuando el 29 de marzo de 1460 Alfonso Yáñez de Palmou denuncia ante el Cabildo que querían *asentar a sepultura de Affon Gonçales bacheller canonigo ena dita Iglesia em hum arco ffeito de pedra ena nave de San Juan da dita Iglesia dizendo que dito lugar fose ordenado et estabelecido para os bispos da dita Iglesia et non pra canónigos*. A pesar de dicha denuncia el cuerpo de Alfonso González de Padrón descansó definitivamente *in monumento novo cum suis armis et vultu, in navi S. Johannis*; del mismo modo que aún hoy lo podemos contemplar. Véase *Documentos del Archivo de la Catedral de Orense*, Orense, 1923, I, p. 429-430 y LEIRÓS FERNÁNDEZ: *El libro de aniversarios...*, p. 28.

<sup>28</sup> Sobre las cartas de Cofradía véase FERRO COUSELO y LORENZO FERNÁNDEZ: *Op. cit.*, p. 32-36 y lam. IV, con el documento íntegro tomado del Libro V de notas de Rodrigo Vázquez, f. 98 v.

<sup>29</sup> FERRO COUSELO: *Op. cit.*, II, d. 436. Continúa como maestro del puente el 19 de febrero del mismo año, FERRO COUSELO: *Op. cit.*, II, d. 437.

<sup>30</sup> En estas vidrieras toledanas se figuran santos en los lugares más destacados, mientras que en posiciones secundarias se representan figuras alegóricas de ciencias y artes, personajes simbólicos (como la Fama) o sabios de la antigüedad, de modo muy similar a los bustos que nos restan de sus homónimas orensanas, dándonos una visión muy aproximada al aspecto que éstas tendrían antaño (fig. 31).

Se acompaña esta figuración con los escudos de los Reyes Católicos (que incluyen la granada), del arzobispo Pedro González de Mendoza (1483-1495) y, en menor medida, de su sucesor Cisneros (1495-1517), fechas en las que se documenta al maestro vidriero Pedro Bonifacio y su colaborador Cristóbal (1493) posiblemente autores de estos paneles aludidos, fray Pedro francés (1493), Vasco de Troya (1502), el clérigo Alejo Ximénez (1509-1513), Juan de la Cuesta (1506) y finalmente Gonzalo de Córdoba. Sobre este aspecto consúltese: Juan AINAUD de LASARTE: *Cerámica y Vidrio* (tomo X de la colección *Ars Hispaniae*), Madrid, 1952, p. 384; y Víctor NIETO ALCAIDE: *La vidriera del renacimiento en España*, Madrid, 1970, p. 23.

Que un importante maestro vidriero procedente de Toledo ha sido el autor de las vidrieras orensanas parece evidente, pero para establecer la conexión entre ambas y fechas éstas últimas quizás debamos avanzar hasta el episcopado de Rodrigo de Mendoza (1532-1537), el cual antes de ser nombrado como titular en la sede orensana ostentó el deanato de Toledo. Refuerza esta hipótesis el hecho de que uno de los vidrios reaprovechados en los paneles de la capilla de San Juan, situado hoy de forma invertida, conserva la leyenda "OZA", en posible alusión al dicho prelado Mendoza.

<sup>31</sup> LEIRÓS FERNÁNDEZ: *El libro de aniversarios...*, p. 19 y 22.

<sup>32</sup> SÁNCHEZ ARTEAGA: *Op. cit.*, p. 154.

<sup>33</sup> Ver nota 1. Sobre estos sepulcros véase SÁNCHEZ ARTEAGA: *Op. cit.*, p. 152-153.

<sup>34</sup> FERRO COUSELO: *Op. cit.*, II, d. 104, 138 y 286; y Olga GALLEGO DOMÍNGUEZ: *Archivo Histórico Provincial de Orense. Guía del investigador*, Orense, 1977, p. 92.

<sup>35</sup> Figura en multitud de documentos, pero los aquí aludidos fueron redactados en Orense y se fechan, respectivamente, en 15 de mayo de 1467 (FERRO COUSELO: *Op. cit.*, II, d. 368), 28 de agosto de 1467 (FERRO COUSELO: *Op. cit.*, II, d. 370), 22 de mayo de 1487 (FERRO COUSELO: *Op. cit.*, II, d. 222) y 31 de diciembre de 1480 (DURO PEÑA: *Op. cit.*, doc. 1.460).

<sup>36</sup> El primer dato aparece el 21 de diciembre de 1491 (DURO PEÑA: *Op. cit.*, doc. 1.515). Las propuestas para la alcaldía aparecen recogidas en M. MARTÍNEZ SUEIRO: "Jueces orensanos del s. XVI", *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos de Orense*, V, 114, 1917, p. 313-314. Aunque existió un maestrescuela en esta Catedral con ese nombre durante los años de 1433 a 1443 el hecho de que figure en el Libro de Aniversarios (ca. 1452) parece indicar que para esas fechas ya había fallecido (LEIRÓS FERNÁNDEZ: *El libro de aniversarios...*, p. 34).

<sup>37</sup> DURO PEÑA: *Op. cit.*, doc. 1.644. Sobre el sepulcro de Alfonso Rodríguez véase FERNÁNDEZ ALONSO: *Op. cit.*, p. 407-408; y SÁNCHEZ ARTEAGA: *Op. cit.*, p. 116-117.

<sup>38</sup> LEIRÓS FERNÁNDEZ: *El libro de aniversarios...*, p. 24.

<sup>39</sup> SÁNCHEZ ARTEAGA: *Op. cit.*, p. 118, n. 2.

<sup>40</sup> Sobre este obispo véase Fr. Juan MUÑOZ DE LA CUEVA: "Noticias históricas de la santa Iglesia Cathedral de Orense", Madrid, 1727, p. 272; y FERNÁNDEZ ALONSO: *Op. cit.*, p. 394-395.