

CAMINO
DE PAZ

MANE NOBISCUM DOMINE



XUNTA DE GALICIA

CAMINO DE PAZ

MANE NOBISCUM DOMINE

CATEDRAL DE OURENSE
JULIO / NOVIEMBRE, 2005

OBISPADO DE OURENSE
DIÓCESIS DE GALICIA

 XUNTA DE GALICIA
CONSELLERÍA DE CULTURA,
COMUNICACIÓN SOCIAL E TURISMO
S.A. de Xestión do Plan Xacobeo

 XACOBEO
Galicia

 Galicia
caminos de
concordia

- 23 La Eucaristía, fuente de vida eclesial e inspiración artística
Luis Quinteiro Fiuza
- 31 Galicia, Camino de Paz, una senda de concordia
José Manuel García Iglesias
- 39 Camino de Paz. *Mane nobiscum Domine*
Miguel Ángel González García

EL ESPACIO

- 47 El templo como espacio eucarístico
Germán Ramallo Asensio
- 59 El altar y el retablo como referentes eucarísticos
Jesús Palomero Páramo
- 71 El diseño del sagrario contrarreformista: estructura formal, símbolo e iconografía
Manuel Arias Martínez

LA CATEDRAL DE OURENSE

- 91 Espacio y tiempo para una presencia
Miguel Ángel González García
- 98 Los sepulcros de la catedral: nave de la epístola. Marta Cendón Fernández
- 102 La capilla del Rosario: una lectura en clave eucarística. Francisco Singul
- 106 Retablo de Nosa Señora das Neves. Yolanda Barriocanal López
- A los pies del templo 109 El Pórtico del Paraíso y sus lecturas. Entre la copia compostelana y la reivindicación hagiográfica auriense
Eduardo Carrero Santamaría
- 118 Virgen de Belén. David Chao Castro
- 122 San Cristóbal y san Ildefonso, iconos de Eucaristía. Yolanda Barriocanal López
- 124 Retablo de san Francisco Blanco. Yolanda Barriocanal López

En el claustro

- 127 El tímpano del Cordero eucarístico
Ramón Yzquierdo Perrín
- 135 El claustro medieval
José L. Senra Gabriel y Galán
- 141 Las pinturas murales de la Claustro Nova. Pasión y Redención
Alicia P. Suárez-Ferrín

Ante el altar mayor

- 157 El frontal de Limoges
Josefa Gallego Lorenzo
- 163 Sepulcro de obispo desconocido. ¿Sepulcro del obispo don Gonzalo de Novoa (†1331)?
Rocío Sánchez Ameijeiras
- 173 El retablo mayor
Jesús Palomero Páramo

LA CATEDRAL DE OURENSE

EN EL CLAUSTRO

LAS PINTURAS MURALES DE LA CLAUSTRA NOVA PASIÓN Y REDENCIÓN

Alicia P. Suárez-Ferrín

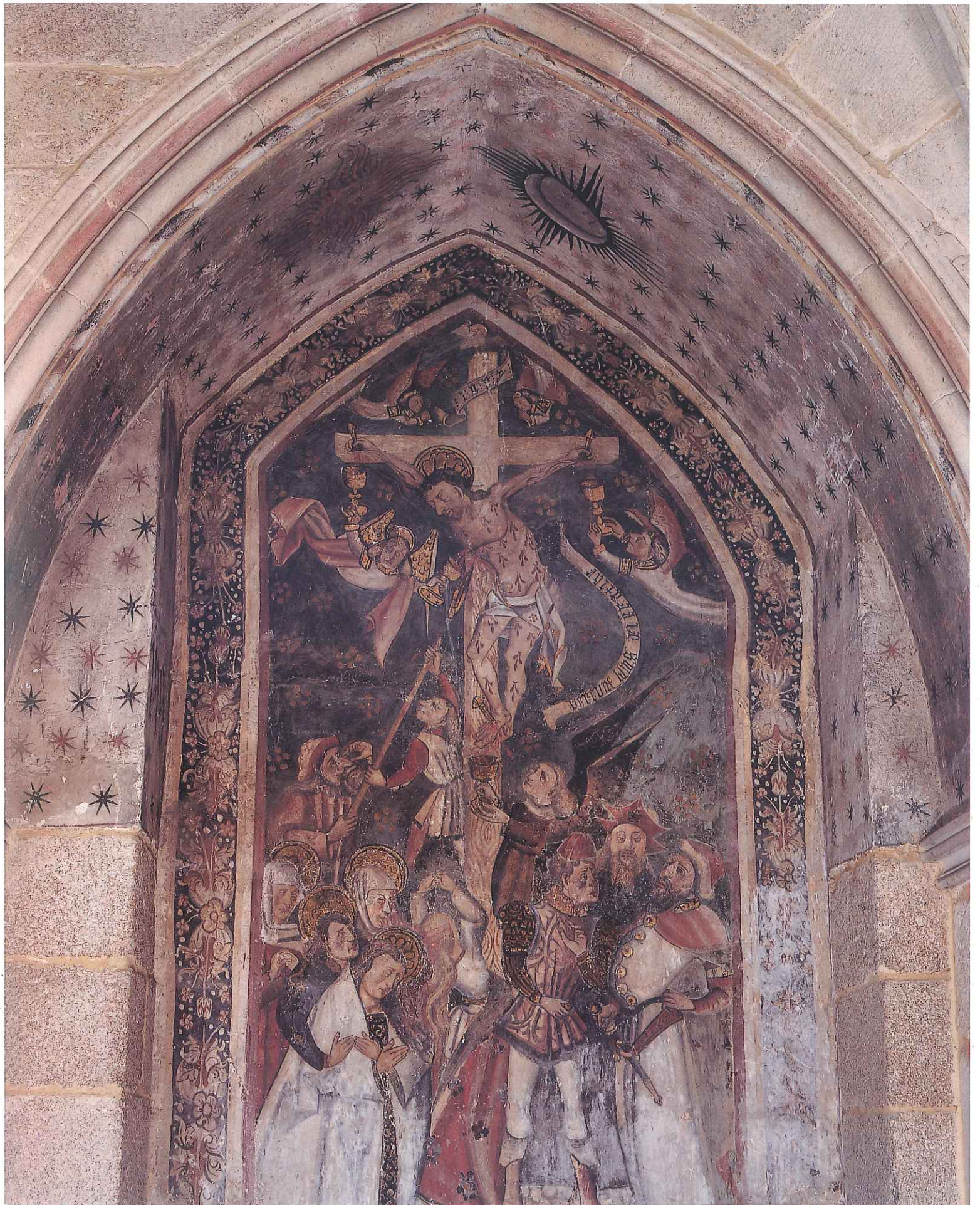
“Comptere Christo et Matri suae, anima fidelis,
si cupis gaudere... cum eis in Caelis”

(Tomás de Kempis, †1471)

Descubrimiento y estado de la cuestión

Confirmando tan sólo en cierta medida las intuitivas sospechas que sobre policromía había formulado Manuel Murguía, aparecieron a principios del siglo XX unas interesantes y muy valiosas pinturas murales tardomedievales en la antigua sala capitular de la catedral de Ourense, hoy Museo Catedralicio, empleada por entonces como vestuario de los beneficiados y antesala capitular, al retirar dos viejos muebles adosados al muro que servían como taquillas¹. Una vez descubiertos dichos murales, Benito Fernández Alonso realizó sobre ellos un primer estudio aproximativo que fue publicado, con sendos fotograbados, en el *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos de Orense* de 1912². En 1914, Cristóbal de Castro tomó el testigo, y las incluyó, también con material fotográfico, en su *Catálogo monumental y artístico de la provincia de Orense*, todavía hoy inédito³; y en 1916 se volvió a reiterar lo dicho por Fernández Alonso en *Apuntes histórico-artísticos de la catedral de Orense*, una obra de Manuel Sánchez Arteaga anotada por Cándido Cid y publicada a modo póstumo⁴. A mediados de la centuria, y una vez restauradas las pinturas bajo su dirección, Manuel Chamoso Lamas se refiere a ellas tangencialmente en su artículo sobre la instalación del Museo en el espacio de la Claustra Nova, fechándolas a comienzos del siglo XVI⁵, opinión que suscriben Joaquín Lorenzo Fernández y José Luis López Cid en 1957⁶. Pero es José Trapero Pardo quien, una década después, decide abordar los murales desde otra óptica, destacando su relevancia y retrotrayendo su datación al siglo XV⁷. Retoma Ángel del Castillo la opinión de Chamoso acerca de su ejecución a principios del XVI en una brevísima referencia publicada en su *Inventario*⁸. Nuevamente Chamoso toca la cuestión en su “Arte”, en *Galicia*, reivindicando ahora –como hacía Trapero– su alto grado cualitativo como muestra pictórica gótica en la región⁹. Poco después, José Manuel García Iglesias incluye el ejemplar de la Claustra Nova en el resumen de su tesis doctoral y lo erige en cabeza de serie de un grupo de ciclos murales de estilo hispanoflamenco que, en su opinión, habría ejecutado un mismo maestro anónimo a quien bautizó precisamente como “Maestro del Claustro





Nova”, activo hacia 1530¹⁰. Dicho profesor y otros estudiosos reiteraron estos planteamientos en numerosas publicaciones posteriores¹¹, aunque a la postre alguno de ellos reconsideró esta datación moviendo el marco cronológico a los años finales del siglo XV o comienzos del XVI¹². Recientemente han sido publicadas referencias dispersas, menudas, a diferentes aspectos estilísticos e iconográficos de estos murales en algunos trabajos de mi autoría¹³.

La obra en su contexto

Las escenas de la Flagelación y del Calvario, inicio y culminación del sufrimiento físico del Redentor, y testimonios elocuentes de la veneración a la santa sangre de Cristo, se localizan en sendos espacios abovedados, asimétricos, al fondo de las arcadas ciegas de los dos tramos que conforman el comienzo, por su ángulo nordeste, del hermoso recinto gótico inconcluso que hoy conocemos como Clastra Nova¹⁴, pintadas al fresco sobre el lienzo mural externo de la nave lateral sur y del brazo sur del cruce del edificio catedralicio, respectivamente, en un momento en que dicho recinto era empleado habitualmente por el Cabildo para reunirse y discutir los asuntos correspondientes¹⁵. Quizás formaban parte de un ciclo más amplio de la Pasión del que sólo estos dos episodios habrían pervivido, uno en el extremo oriental de la crujía norte, y el otro en el extremo septentrional de la crujía este¹⁶. Sea como fuere, no considero casual esta orientación hacia el Aquilón y hacia el Euro en el espacio que los alberga¹⁷, encuadrándose este hecho en una tendencia a situar estos mismos asuntos hacia el área norte-este del recinto sagrado en el ámbito de la pintura mural gallega del siglo XV y comienzos del XVI, pues el número de ejemplares ubicados así es muy superior al de los que se disponen de otro modo¹⁸.

Ambas representaciones se adaptan a la superficie mural disponible, enmarcadas por cenefas ornamentales y cobijadas por sendas bóvedas de cañón apuntado, de entre metro treinta y metro cuarenta de profundidad, decoradas con un cielo plagado de estrellas rojas y negras, de ocho puntas, sobre un fondo blanco de cal. En el codo que invade, por su lado izquierdo, la bóveda que cobija la escena del Calvario se dibuja, además, un precioso y decorativo trigrama simple de Cristo (“ιης”), en letra gótica minúscula *formata* florida, que evidencia una vez más, en nuestras tierras, el éxito del que gozó el culto al Nombre de Jesús, instaurado por fray Bernardino de Siena en la primera mitad del siglo XV¹⁹.

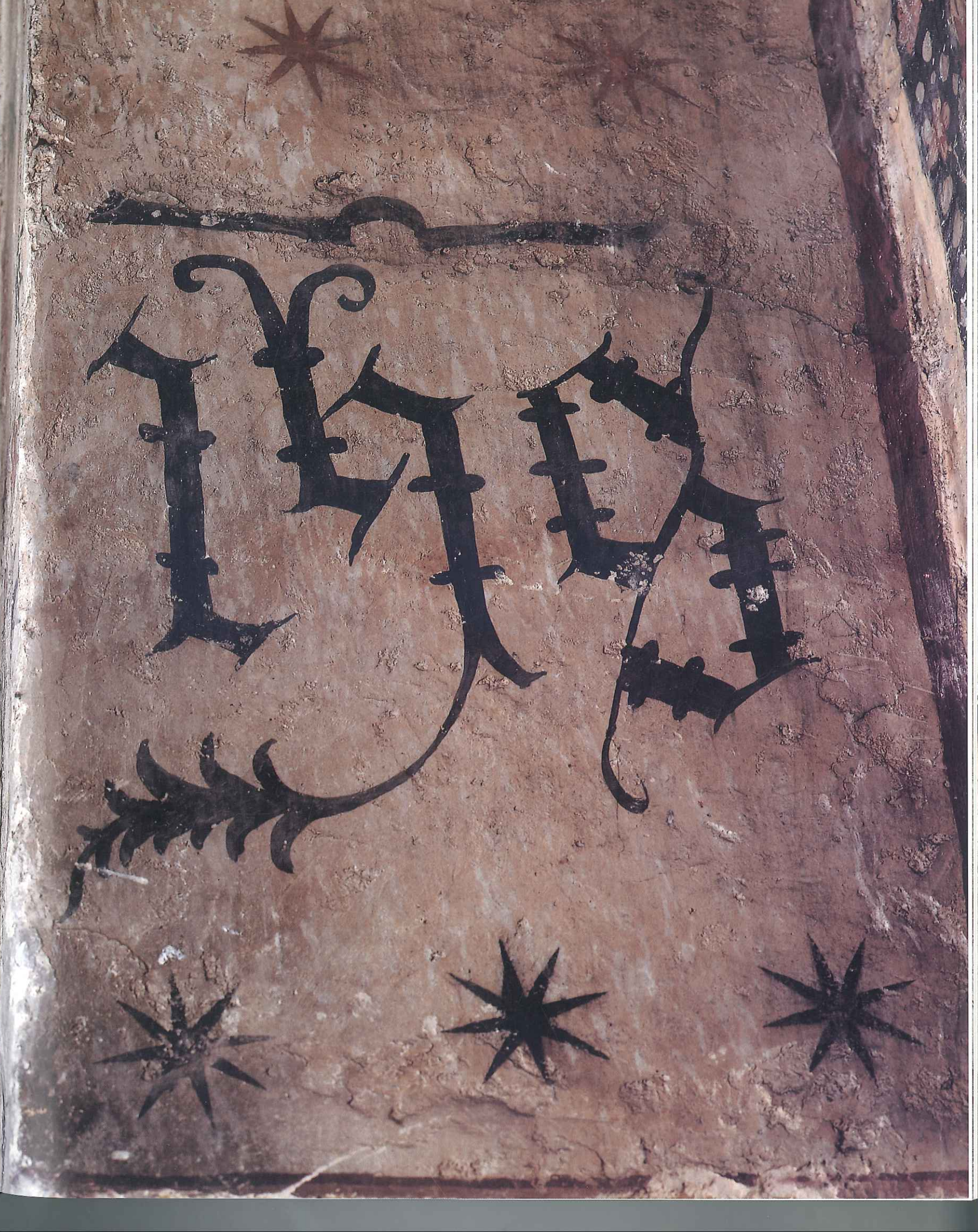
En un nivel inferior, a partir de la línea de impostas, el paramento se recubría con un entramado geométrico, ilusionístico, de paralelepípedos en perspectiva, aunque en la actualidad, tanto las molduras que marcan el arranque de las bóvedas como la superficie pétreo de sillares graníticos bien escuadrados que se extiende bajo ellas están desprovistas de todo vestigio policromo; la piedra desnuda se dejó a la vista durante la intervención realizada a mediados del siglo XX, concretamente entre los años 1946 y 1954, en el transcurso de las obras de recuperación y remodelación del espacio de la Clastra Nova para albergar el nuevo Museo Catedralicio, según los proyectos arquitectónicos de Luis Menéndez Pidal y Francisco Pons Sorolla, y bajo el comisariado de Manuel Chamoso Lamas²⁰. También fue este el momento en el que se restauraron las dos escenas figurativas, solventándose en lo posible las grietas y lagunas de policromía que afectaban a su superficie pictórica, e igualándose el límite inferior de la principal —según el tradicional *modus operandi* del comisario Chamoso— que había aparecido ya cercenada sin remedio²¹. Nótese en cualquier caso que, mientras en los temas figurados la capa de mortero de base

[Fotografías de las páginas anteriores]

La Flagelación (Cristo atado a la columna), mural de la Clastra Nova de la catedral de Ourense

El Calvario (La Lanzada del centurión), mural de la Clastra Nova de la catedral de Ourense

Trigrama simple de Cristo (“ιης”) en letra gótica, murales de la Clastra Nova de la catedral de Ourense



tiene un espesor aproximado de un centímetro, en las superficies decorativas se reduce su grosor a un mero encajado, y sus motivos –realizados en estarcido (con matrices) o basados en un diseño previo de cuadrícula (hoy ya inexistentes)– fueron ejecutados casi directamente sobre el muro²².

Cronología y estilo

Los hermosos murales tardogóticos de la Clastra Nova habrían sido realizados durante el reinado de Isabel la Católica (1474-1504), posiblemente después de la ofensiva del conde de Benavente al de Lemos, parapetado en la catedral, en 1471, hecho ruinoso a raíz del cual se le exigieron al primero, don Rodrigo Alonso de Pimentel, y después a su hijo, cuantiosas compensaciones para reconstruir la fábrica catedralicia, especialmente en su zona norte, la más afectada²³. Resulta razonable pensar que en ese clima de relativa bonanza económica, potenciada además por el mecenazgo de ciertas dignidades eclesiásticas y laicas, se propiciasen también, bajo las prelaturas de don Diego de Fonseca (1471-82) y de don Antonioto Pallavicini Gentil (1486-1507)²⁴, algunas labores de renovación y embellecimiento en otras zonas del templo en esas tres últimas décadas del siglo XV²⁵, labores entre las que se podría encuadrar, a mi parecer, el encargo y ejecución de las pinturas objeto de este estudio, que en cualquier caso, con toda seguridad, habrían sido realizadas antes de que el abad del monasterio de San Clodio consagrara por segunda vez la catedral en 1515²⁶.

Además de que la propia coyuntura económica del Cabildo ourensano, en ese período, estuviera en condiciones de posibilitar el encargo de una obra de estas características, son innumerables los detalles que corroboran el marco cronológico propuesto, desde las inscripciones en letra gótica minúscula caligráfica de las filacterias²⁷, hasta los verdugones de Sangre que jalonan el cuerpo de Cristo como si de un patrón decorativo se tratara, pasando por elementos secundarios tan “materiales” como la fina columnilla gótica a la que se ata al Cristo de la Flagelación, el tipo de cálices en que se recoge su sangre en el Calvario, o los nimbos dorados de esta última escena, decorados como si estuvieran labrados, con lóbulos, al modo de las patenas de orfebrería de la época²⁸. Otros detalles iconográficos habituales en las artes plásticas nórdicas –o de influencia nórdica– de la segunda mitad del siglo XV están presentes aquí, como la deformidad física de los sayones que azotan a Jesús, la actitud penitente de la Magdalena a los pies de la Cruz, la filacteria con las palabras del centurión o los angelillos en vuelo que recogen la sangre que mana de las cinco llagas²⁹.

Un último aspecto, no menos relevante, ofrece un argumento incontestable más para la datación: la indumentaria de los personajes –especialmente en el caso de los secundarios– propor-



Detalle de la Flagelación, mural de la Clastra Nova de la catedral de Ourense

ciona al estudioso, con su notable variedad de prendas y tocados, y sus maravillosas telas estampadas y brocadas, una valiosa muestra de la moda vigente en el último cuarto del siglo XV³⁰.

En lo que se refiere más concretamente al estilo plasmado en estos murales de la Clastra Nova, es interesante señalar que la acción se organiza en torno a un eje vertical, compuesto por la figura del *Christus Patiens* con/en su instrumento de suplicio, que sobresale en altura en el centro de ambas composiciones.

El pintor logra plasmar rasgos de carácter y dotar de expresión a los rostros, unas veces burlescos, otras lánguidos, desesperados o apesadumbrados; también los gestos y posturas de cuerpos y extremidades –y en algún caso hasta los cabellos– son verdaderamente elocuentes. Obtiene la sensación de volumen por medio de unas sombras bien dadas en carnes y paños, pero en ninguna de las dos escenas se muestra este artista ducho en la representación anatómica, ni se observa un canon de proporciones, ni se preocupa tampoco por los fondos de las escenas, independientemente de que la acción se desarrolle en el interior del *praetorium* o en el exterior, en la colina del Gólgota. Se recortan las figuras sobre un fondo oscuro, tenebroso, y se mueven sobre un terreno informe, ambiguo, que trata de representar, en el caso de la Flagelación, algún tipo de pavimento marmóreo, y en el caso del Calvario el terreno en el que se clava la Cruz del Sacrificio.

La paleta cromática privilegia claramente una escena sobre la otra: mientras que la Flagelación muestra un colorido más sobrio, el Calvario relumbra con unos colores más vivos, ricos y variados, llegando a incluir el oro en ciertos puntos –aplicado a posteriori sobre el fresco ya seco–. Este rasgo convierte al ejemplar en un *unicum* dentro del panorama de la pintura mural medieval en Galicia, y da cumplida cuenta tanto de la importancia del encargo como de la holgura económica de sus comitentes. Además, si en el primer caso el fondo pictórico es totalmente liso, neutro, en el segundo aparece salpicado con rosetas decorativas conformadas por puntos gruesos, de una tonalidad rojiza, que ya decoraban el fondo de la Anunciación de la iglesia de San Nicolás de Portomarín, probablemente el ejemplar más antiguo conservado de pintura mural gótica en la región³¹.

También denotan la superior importancia jerárquica de una escena sobre la otra las cenefas ornamentales que las enmarcan: se emplea en el primer caso una greca sencilla, habitual en la pintura mural de ámbito más popular o rural, basada en un diseño de crucecillas griegas negras en estarcido³², y se observan en el segundo caso, por el contrario, los ecos de un arte más elitista –como es el de la miniatura– en una fantástica e imaginativa guirnalda multicolor, compuesta por motivos vegetales estilizados en concatenación³³.

Cuestiones iconográficas

Tal y como hemos esbozado ya, las dos escenas objeto de estudio son fruto de la labor de un mismo taller, pertenecen a un mismo ciclo pictórico y se desarrollan en espacios arquitectónicos gemelos; pero mientras la escena de la Flagelación de Cristo resulta más sencilla y modesta, con sólo tres personajes, la del Calvario se muestra más compleja y ambiciosa, con diecisiete, lo que la convierte en un gran espectáculo, un cuadro vivo narrado al detalle, toda una puesta en escena con lugar para la anécdota que, al mismo tiempo, busca despertar una experiencia empática en el espectador, erigiéndose en testimonio visual de la nueva función religiosa que adquiere la obra de arte en el Gótico tardío: la búsqueda de la emotividad³⁴. Se perciben pues, en estos





murales, los ecos de ciertas obras literarias clave de la religiosidad mendicante bajomedieval, de gran difusión, que describen sucesos dramáticos y detalles pintorescos no explicitados en el texto bíblico, y que constituyen, por tanto, una poderosa fuente de imaginación artística durante los últimos siglos de la Edad Media, como la *Legenda Aurea* del fraile dominico Santiago de la Vorágine, o las *Meditationes vitae Christi*, atribuidas falsamente a san Buenaventura, pero compuestas en un entorno franciscano.

La Flagelación (Cristo atado a la columna)

En la escena de la Flagelación³⁵, preludio siempre de la Crucifixión según la ley romana, un Jesucristo siríaco, ataviado tan sólo con el paño de pureza pero distinguido con un nimbo crucífero, luminoso, permanece en pie atado a la columna -como un *Ecce Homo* con los brazos cruzados- mientras dos villos sayones golpean su cuerpo desnudo con sendos flagelos, uno de ellos guarnecido con huesecillos. Cae vencido hacia su derecha, semiinconsciente, mientras su carne, torturada, comienza a destilar gruesas gotas de sangre³⁶. Los verdugos, de aspecto semicaricaturesco, miran hacia Él gesticulando, mientras toman fuerzas para seguir con su funesto azotar. Se advierte aquí a la perfección la regla que opone la *kalokagathia* a la *aiskhrokaikakia*, tan radicalizada en las artes visuales del Gótico tardío, según la cual, al igual que la belleza exterior se considera reflejo de la bondad interior, la fealdad y deformidad física se corresponden con la perversidad psíquica³⁷; y como cada uno *operatur sequitur esse*, el feo-malo actuará con crueldad y estulticia, dándose esta reciprocidad simbólica a nivel físico, psíquico y actitudinal³⁸. Por este motivo, el sayón calvo posee unas enormes orejas, mientras el otro necio, de nariz judía, abre la boca dibujando una espantosa mueca que afea aún más su rostro grotesco³⁹.

150

El Calvario (la Lanzada del centurión)

La magnífica escena dramática del Calvario⁴⁰ aparece presidida de nuevo por la figura sangrante, ahora inerte, del Redentor, elevada, en la cruz, sobre la muchedumbre. Como en la escena anterior, su cuerpo desnudo se inclina hacia su derecha, cubierto solamente con el *perizonium*, pero ciñe ahora su cabeza la corona de espinas punzantes de Judea destacadas en negro sobre el fondo dorado del nimbo. Sol y Luna, símbolos funerarios ya desde la Antigüedad pagana, campean en lo alto, fuera del marco que delimita el cuadro; la paloma del Espíritu Santo, nimbada, reposa sobre el asta de la cruz; pequeños angelillos en vuelo oran sobre sus brazos, mientras otros tres recogen en cuatro cálices la Sangre Preciosa que mana de las llagas del costado, manos y pies. La indumentaria oscura y grave del último, luctuosa (nótese que también sus alas aparecen ennegrecidas), y su actitud solemne al alzar el grial evocan la imagen de un clérigo oficiando la misa en el momento de la transustanciación⁴¹.

También a los pies de la cruz, pero ya en tierra, el sufrimiento de la Magdalena se expresa a través de la agitada elevación de sus brazos, la contorsión de su torso femenino y el movimiento rítmico de sus cabellos rubios desmelenados, cual ménade danzante siendo Cristo su Dionisos. Parece como si en la mente del artista rondara el himno latino que reza: "Fac me Cruce inebriari, et Cruore Filii"⁴². A pesar de ser la única figura que da la espalda al observador, de moverse en un segundo plano y de que no podamos ver su rostro desesperado, consigue transmitir un sentimiento verdaderamente apasionado.

[Fotografía de las páginas anteriores]
El sol y la luna, detalle de los murales de la Claustro Nova de la catedral de Ourense



Detalle del Calvario, mural de la Clastra Nova de la catedral de Ourense

Ese sentimiento trágico, “patético”, manifestado a través del aparatoso lamento de la ex-peccadora penitente –representada sin nimbo–, es superado por el digno y “ético” desfallecimiento de la virtuosa Virgen María⁴³, cuyo gesto, acuñado por la tradición, es también de profundo dolor; pero se trata de un dolor mucho más intenso, un dolor provocado por la muerte de su Hijo crucificado, a quien se halla íntimamente unida y, ahora, tan inanimada como Él. Nótese en ambos la misma inclinación y expresión exangüe del rostro, con los ojos cerrados, padeciendo paralelamente la *Passio* y la *Compassio*⁴⁴. La Virgen Madre focaliza un primer plano, más cercano al fiel –no en vano será siempre su principal mediadora–, y su figura destaca además por su aureola radiante. San Juan, el discípulo amado, la acoge en sus brazos, mientras asoman tras él, compungidas, las otras dos Marías, Cleofás y Salomé, también nimbadas y cubiertas con discretas tocas blancas. Conforman, los cuatro, el grupo “positivo”, situado a la derecha del Redentor.

Más al fondo, Longinos acaba de hundir su lanza en el cuerpo exánime de Cristo con la ayuda de un paje⁴⁵; al tiempo, la sangre y el agua que brotan calientes de la profunda herida del costado salpican su cara y sanan sus ojos enfermos, bautizándolo y redimiéndolo⁴⁶, y es entonces cuando “El centurión [contrafigura del lancero] y los que con él guardaban a Jesús, viendo el terremoto y cuanto había sucedido, temieron sobremanera y se decían: «Verdaderamente, éste era Hijo de Dios»⁴⁷, sentencia plasmada, en latín, en la filacteria que se despliega sobre ellos⁴⁸.

Agua y sangre brotando de la llaga del costado, agua y sangre símbolos bautismal y eucarístico, agua y sangre del sacrificio de Cristo en la cruz... promesa de Redención.

- 1 Debemos aclarar, sin embargo, que las ilusionadas conjeturas de Murguía acerca del cromatismo en el interior de la Clastra Nova se orientaban, más bien, a la decoración policroma de ciertos elementos escultóricos y relivarios, como los entrepaños decorativos de lacería y rosetas, y los capiteles vegetales y figurados de las columnas, e imaginaba, no sin razón, que de haber sido así todo ello habría resultado "de una riqueza y hermosura excepcional" (MURGUÍA, M., *Galicia*, Barcelona, 1888 (reed.1981), p. 953).
- 2 V. FERNÁNDEZ ALONSO, B., "Pinturas murales descubiertas en la catedral de Orense", *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos de Orense*, IV, 85 (1912), p. 177-183.
- 3 V. CASTRO, C. de, *Catálogo monumental y artístico de la provincia de Orense*, Madrid, 1914 (inédito), p. 177-179, láms. 95-96.
- 4 V. SÁNCHEZ ARTEAGA, M., *Apuntes histórico-artísticos de la catedral de Orense*, Ourense, 1916, p. 78-79.
- 5 V. CHAMOSO LAMAS, M., "El museo de la catedral de Orense", *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos de Orense*, XVIII, fasc. IV (1956), p. 255, 265, fig. 1.
- 6 V. LORENZO FERNÁNDEZ, J., LÓPEZ CID, J.L., "El museo de la catedral de Orense", *Vida Gallega*, 728 (1957), p. 20.
- 7 V. TRAPERO PARDO, J., *Pintura Mural*, Vigo, 1965, p. 30.
- 8 V. CASIILLO LÓPEZ, A. del, *Inventario de la riqueza monumental y artística de Galicia*, Santiago de Compostela, 1972 (reed. 1987), p. 390.
- 9 V. CHAMOSO LAMAS, M., "Arte", en *Galicia*, Madrid, Barcelona, 1976, p. 281.
- 10 V. GARCÍA IGLESIAS, J.M., *La pintura en Galicia durante la Edad Moderna: el siglo XVI*, Santiago de Compostela, 1979, p. 21.
- 11 V. GARCÍA IGLESIAS, J.M., "La Edad Media", en VÁZQUEZ VARELA, J.M. et al., *Historia del Arte Gallego*, Madrid, 1982, p. 177-178; IDEM, "Pintura", en *Gran Enciclopedia Gallega*, Santiago de Compostela, Gijón, [s. a.], XXV, p. 5; IDEM, *Pinturas murais de Galicia*, Santiago de Compostela, 1989, ficha XII-19; IDEM., "La Pintura", en RODRÍGUEZ IGLESIAS, F. (dir.), *Galicia-Arte. Galicia en la época del Renacimiento*, A Coruña, 1993, p. 424; IDEM, "Século XVI", en PULIDO NOVOA, A. (dir.), *Artistas Galegos. Pintores. Ata o Romanticismo*, Vigo, 1999, p. 70-71; V. SICART GIMÉNEZ, Á., "La pintura gótica en Galicia", en *Gran Enciclopedia Gallega*, Santiago de Compostela, Gijón, [s. a.], XVI, p. 170; V. VALLE PÉREZ, J.C., "El arte gótico", en *Enciclopedia temática de Galicia. Arte*, Barcelona, 1988, p. 62-63; V. GONZÁLEZ GARCÍA, M.A., "La catedral del siglo XVI", en YZQUIERDO PERRÍN, R. et al., *La catedral de Orense*, León, 1993, p. 81, 182; V. MONTEROSO MONTERO, J.M., "La pintura de los siglos XVII y XVIII", en GARCÍA IGLESIAS, J.M. (dir.), *La catedral de Ourense*, A Coruña, 1997, p. 436.
- 12 V. GONZÁLEZ GARCÍA, M.A., "Musco, tesoro y sala capitular", en GARCÍA IGLESIAS, J.M. (dir.), *La catedral...*, op. cit., p. 410.
- 13 V. SUÁREZ-FERRÍN, A.P., "La Pasión y el Juicio Final en los murales de Santa María de Mañón", *Anuario Brigantino*, 23 (2000), p. 382-383, 402-403; IDEM, "Las pinturas murales de San Vicenzo de Pombreiro", *Boletín del Museo Provincial de Lugo*, X (2001-02), p. 61; IDEM, "A iconografía medieval nos murais galogos", en SÁNCHEZ AMEIJERAS, R. (coord.), *A arte medieval* (en prensa).
- 14 Sobre la Clastra Nova de la catedral de Ourense, construida hacia 1300, v. LORENZO FERNÁNDEZ, J., LÓPEZ CID, J.L., "El musco...", op. cit., p. 20; YZQUIERDO PERRÍN, R., "La catedral medieval", en IDEM et al., *La catedral...*, op. cit., p. 64-65; VALLE PÉREZ, J.C., "La arquitectura", en GARCÍA IGLESIAS, J.M. (dir.), *La catedral...*, op. cit., p. 98-103, y la aportación del profesor Senra Gabriel y Galán en el presente volumen.
- 15 V. SÁNCHEZ ARTEAGA, M., *Apuntes...*, op. cit., p. 53, n.º 2.
- 16 Cfr. GONZÁLEZ GARCÍA, M.A., "La catedral...", op. cit., p. 81; Cfr. SUÁREZ-FERRÍN, A.P., "La Pasión...", op. cit., p. 383, n.º 15. De haber existido, efectivamente, un ciclo más amplio de la Pasión decorando las cuatro arcadas ciegas de las crujías norte y este de la Clastra Nova de la catedral, la Flagelación y el Calvario que hasta hoy han pervivido podrían haber estado acompañados, en su momento, de una Santa Cena o un Prendimiento en el segundo tramo de la crujía norte, y de un Llanto sobre Cristo muerto, una Resurrección o incluso un Juicio Final, en el segundo tramo de la crujía este.
- 17 Orientación ya señalada en GARCÍA IGLESIAS, J.M., *Pinturas...*, op. cit., ficha XII-19.
- 18 Prácticamente en todos los casos de pintura mural tardogótica que conozco, las escenas de la Flagelación y del Calvario se localizan en la zona nordeste del templo, bien en el lado este del muro norte de la nave, en la embocadura norte del ábside, en el lado norte de su hastial o en su propio muro norte, como sucede por ejemplo en San Pedro de Bembibre, Santo Estevo de Chouzán, Santa María de Mañón, Santa María de Marzá, Santa María de Mosteiro, Santo Estevo de Parga, San Vicente de Pinol, San Vicente de Pombreiro,

- San Nicolás de Prado, Santa María de Seteventos, etc. En lo que concierne a otras temáticas, como la amenazante figura de la Muerte triunfante [v. SUÁREZ-FERRÍN, A.P., "Ab Aquilone Mors". Sobre la orientación simbólica de las imágenes góticas de la muerte triunfante en el interior de las iglesias gallegas (estudio revisado, corregido y aumentado)", *Anuario Brigantino*, 26 (2003)] o la protectora cfigie del gigante san Cristóbal, la frecuencia de su localización en el costado norte de los templos gallegos es del cien por cien.
- 19 Se conservan trigramas de un estilo muy próximo a éste, pero dobles ("ης χρς"), en el muro norte de la nave de Santa María de Mañón, de hacia 1485-1500, y de Santa María de Cufiña, del año 1503. Cfr. SUÁREZ-FERRÍN, A.P., "A iconografía medieval...", *op. cit.*
- 20 Fueron eliminadas, por tanto, la pintura de la línea de impostas, la greca decorativa de cruceillas negras que la recorría por su margen inferior y la superficie de paralelepípedos simulando relieve que se extendía, a modo de zócalo, bajo ella. V. testimonios iconográficos de lo descrito, antes de su desaparición, en FERNÁNDEZ ALONSO, B., "Pinturas murales...", *op. cit.*, p. 178-179, y CASTRO, C. de, *Catálogo monumental...*, *op. cit.*, láms. 95-96. Sobre la adaptación del espacio destinado a Museo Catedralicio, v. CHAMOSO LAMAS, M., "El museo de la catedral de Orense", *op. cit.*, p. 249-284; LORENZO FERNÁNDEZ, J., LÓPEZ CID, J.L., "El museo...", *op. cit.*, p. 20-21; YZQUIERDO PERRÍN, R. *et al.*, *La catedral de Orense*, León, 1993, p. 167, y GONZÁLEZ GARCÍA, M.A., "Museo, tesoro...", *op. cit.*, p. 400-403.
- 21 Testimonios iconográficos de ambas escenas, antes de su recuperación, en FERNÁNDEZ ALONSO, B., "Pinturas murales...", *op. cit.*, p. 178-179, y CASTRO, C. de, *Catálogo monumental...*, *op. cit.*, láms. 95-96; después de la misma, en CHAMOSO LAMAS, M., "El museo de la catedral de Orense", *op. cit.*, fig. 1, y LORENZO FERNÁNDEZ, J., LÓPEZ CID, J.L., "El museo...", *op. cit.*, p. 20.
- 22 Cfr. SUÁREZ-FERRÍN, A.P., "La Pasión...", *op. cit.*, p. 382; IDEM, *El Juicio Universal y su representación en la pintura mural gallega bajomedieval (1215-1563)*, Santiago de Compostela, 2003, p. 102 (inédito).
- 23 Cfr. SÁNCHEZ ARTEAGA, M., *Apuntes...*, *op. cit.*, p. 59-60; Cfr. LÓPEZ CARREIRA, A., *Ourense no século XV*, Vigo, 1991, p. 121; Cfr. GONZÁLEZ GARCÍA, M.A., "La catedral...", *op. cit.*, p. 75, 81; IDEM, "En el transcurrir de los años", en GARCÍA IGLESIAS, J.M. (dir.), *La catedral...*, *op. cit.*, p. 32; Cfr. VILA JATO, M.^aD., "Capillas de la nave norte y las obras en el pórtico", en GARCÍA IGLESIAS, J.M. (dir.), *La catedral...*, *op. cit.*, p. 374-375. Sobre las obras de reconstrucción efectuadas en la catedral de Ourense entre 1471 y 1498, v. especialmente VÁZQUEZ CASTRO, J., "Las obras góticas en la catedral de Orense (1471-1498)", *Porta da Aira*, 6 (1994-95), p. 38-98.
- 24 MURGUÍA, M., *Galicia, op. cit.*, p. 901-902 aporta una lista completa de los preladados de Ourense desde antes del año 571 hasta 1871, entre los que se cuentan los citados Fonseca y Pallavicini Gentil.
- 25 Entre las que destaca la construcción del bellissimo cimborrio tardogótico del crucero de la catedral, verdadero hito de la arquitectura hispanoflamenca, encargado en 1498 por el Cabildo ourensano al maestro Rodrigo de Badajoz. Sobre esta obra, v. SÁNCHEZ ARTEAGA, M., *Apuntes...*, *op. cit.*, p. 84-88; GONZÁLEZ GARCÍA, M.A., "La catedral...", *op. cit.*, p. 81-82; IDEM, "En el transcurrir...", *op. cit.*, p. 32; GARCÍA IGLESIAS, J.M., "La capilla mayor y el coro", en IDEM (dir.), *La catedral...*, *op. cit.*, p. 172-176.
- 26 Cfr. GONZÁLEZ GARCÍA, M.A., "Introducción", en YZQUIERDO PERRÍN, R. *et al.*, *La catedral...*, *op. cit.*, p. 2-3.
- 27 Similar a la de la inscripción que recorre el exterior del arcosolio del sepulcro del bachiller Alonso González, en la nave del evangelio de esta misma catedral, que "*faleceu an(n) o de mill e cccc e lx an(n)os*" (1460). Sobre este sepulcro, v. CENDÓN FERNÁNDEZ, M., "Sepulcros medievales", en GARCÍA IGLESIAS, J.M. (dir.), *La catedral...*, *op. cit.*, p. 166-167, con bibliografía.
- 28 Obsérvese la valiosa patena de plata dorada "de san Rosendo", del siglo XV, procedente del monasterio de Celanova, pero custodiada hoy en el propio Museo Catedralicio de Ourense y expuesta en la presente muestra. Sobre esta pieza, v. YZQUIERDO PERRÍN, R., "El museo. Época medieval", en IDEM *et al.*, *La catedral...*, *op. cit.*, p. 168 y GONZÁLEZ GARCÍA, M.A., "Museo, tesoro...", *op. cit.*, p. 424-427.
- 29 Existen en Galicia tres placas de alabastro de la segunda mitad del XV con este motivo, procedentes del retablo de la catedral de Mondoñedo, del de la iglesia de Valcarría y otra que hubo en el Museo de Pontevedra [v. SÁNCHEZ AMEIJERAS, R., "Devociones e imágenes medievales en la provincia eclesiástica de Mondoñedo", *Estudios Mindonienses*, XV (1999), p. 375-409]; la primera de ellas está incluida, como la patena, en la muestra. Además, en la cara oeste del primer pilar que separa la nave central de la lateral norte, en la iglesia de San Vicente de Pombeiro, un Calvario más sencillo que este de Ourense muestra también el mismo

motivo en fechas cercanas, aunque sus angelillos son más etéreos (v. SUÁREZ-FERRÍN, A.P., "Las pinturas murales...", *op. cit.*, p. 61, n. 55).

- 30 Así, el atuendo que visten los flageladores es reflejo de su baja condición, propio de lacayos, verdugos y sicarios en la pintura peninsular del momento, con ropas cortas, con calzas, y zapatos o borceguíes. V., p. ej., la indumentaria del verdugo del Martirio de san Abdón y san Senén, de Jaime Huguet, o la del sayón que tira de Cristo con una cuerda en el Camino del Calvario, de Fernando Gallego (detalles reprod. en BERNIS MADRAZO, C., *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos: II. Los hombres*, Madrid, 1979, figs. 6 y 126). Si, en el Calvario, nos fijamos en el grupo masculino situado a la izquierda del Crucificado, el hombre joven, de gesto elocuente, viste sayo corto, con pliegues y sin mangas, sobre el jubón, y medias calzas, cubriendo su cabeza con un bonete rojo; el centurión, situado en tres cuartos, lleva una capa sobre el balandrán y su bonete es doblado y forrado de piel visible al exterior de la vuelta, y el hombre barbado dispuesto de frente aparece tocado con un sombrero de ala ancha dividida por varios cortes y rematada en picos [cfr. BERNIS MADRAZO, C., "El tocado masculino en Castilla durante el último cuarto del siglo XV: los bonetes", *Archivo Español de Arte*, XXI (1948), p. 30, fig. 10; IDEM, "El tocado masculino en Castilla durante el último cuarto del siglo XV", *Archivo Español de Arte*, XXII (1949), p. 126, fig. 41; IDEM, *Trajes y modas...*, *op. cit.*, figs. 2, 5, 12, 19, 27, 42, 55 y 71].
- 31 Sobre las pinturas murales de San Nicolás de Portomarín, v. especialmente SICART GIMÉNEZ, Á., "Las pinturas murales de San Juan de Portomarín", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XXIX (1975), p. 348-351.
- 32 Esta banda decorativa —mencionada más arriba— se localiza, con leves variantes, en un gran número de murales gallegos de estilo gótico hispanoflamenco, próximos cronológicamente a los de la Claustro Nova, como son los de San Pedro de Bemibre, Santa María de Mañón (1ª et.), Santa María de Marzá, San Vicente de Pombeiro (1ª et.), Santa María de Seteventos, etc. V. SUÁREZ-FERRÍN, A.P., "La Pasión...", *op. cit.*, p. 382, n.º 11; IDEM., "Las pinturas murales...", *op. cit.*, p. 55, n.º 27.
- 33 Esta riquísima cenefa ornamental que enmarca la escena del Calvario trae a la mente el modelo, aunque simplificado, de las miniaturas de influjo flamenco que adoman, en sus márgenes, las páginas del breviario "del canónigo Miranda", una obra datada por Sicart en torno al año 1470. Sobre este manuscrito compostelano y sus miniaturas, v. SICART

GIMÉNEZ, Á., *Pintura medieval: la miniatura*, Santiago de Compostela, 1981, p. 159-173.

- 34 Sobre esta interacción entre "arte «gótico»" y "religión «gótica»", consúltese SIMSON, O.G. von, "Compassio and Co-redemptio in Roger van der Weyden's *Descent from the Cross*", *The Art Bulletin*, XXXV, 1 (1953), p. 15-16.
- 35 *Ev. sec. Matthaeum* XXVII, 26; *sec. Marcum* XV, 15; *sec. Lucam* XXIII, 16, 22; *sec. Ioannem* XIX, 1.
- 36 Sobre los detalles de la carne torturada, cubierta de cardenales, llagas y heridas, mientras corre la sangre por todo su cuerpo, v. *Meditationes vitae Christi* LXXVI, según la edición castellana de Gregorio del Amo, Madrid, 1893.
- 37 El término *aiskhrokaikakía*, compuesto por las palabras griegas *αἰσχροὺς* και *κακός* ("feo y malo"), sería el opuesto al ya conocido y muy usado término *kalokagathía*, compuesto por *καλός* και *ἀγαθός* ο *καλός* *κάγαθός* ("bello y bueno").
- 38 Cfr. SUÁREZ-FERRÍN, A.P., "A iconografía medieval...", *op. cit.*
- 39 Según un conocido proverbio flamenco, los necios, estúpidos, abren la boca como un horno. Cfr. KRAUS, D. y H., *Las sillerías góticas españolas*, Madrid, 1984, p. 85.
- 40 *Ev. sec. Matthaeum* XXVII, 51-56; *sec. Marcum* XV, 37-41; *sec. Lucam* XXIII, 44-49; *sec. Ioannem* XIX, 25-37. Véase lo que se describe en los siguientes párrafos a la luz del relato de las *Meditationes vitae Christi*, LXXIX y LXXX, del Pseudo-Buena Ventura, según la edición castellana de Gregorio del Amo, Madrid, 1893.
- 41 De hecho, como señala Maurice B. McNamee (*Vested angels. Eucharistic allusions in Early Netherlandish Paintings*, Lovaina, 1998, p. 231) en su estudio sobre la indumentaria litúrgica de los ángeles en la pintura de los Primitivos Flamencos, el negro era el color relacionado con misas y funerales.
- 42 Desarrolla esta sugerente idea de la Magdalenaménade E. WIND, ["The mænad under the Cross. Comments on an observation by Reynolds", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1 (1937-38), p. 70-71] de quien he tomado el texto del himno latino. V. asimismo AN'IAL, F., "The mænad under the Cross. Some examples of the role of the mænad in florentine art of the later fifteenth and early sixteenth centuries", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1 (1937-38), p. 71-73, p. 71-73, sobre la transformación del tipo báquico en agónico en el arte florentino de finales del siglo XV y comienzos del XVI.

- 43 “Ético” y “patético” se emplean aquí en el sentido etimológico de ambos términos, siguiendo la clásica oposición entre el *παθος* y el *ἔθος*.
- 44 Sobre la *Passio Christi* y la *Compassio Mariae*, consúltense SIMSON, O.G. von, “*Compassio...*”, *op. cit.*, p. 10 y ss.
- 45 Juan XIX, 34.
- 46 *Legenda Aurea* XLVII, en la traducción al castellano de J. M. Macías, Madrid, 1982. La referencia a la inmediata curación de Longinos en el momento de la Transfixión, llevándose éste su mano izquierda a los ojos, se convierte en un motivo no extraño a las artes visuales desde el segundo tercio del siglo XIV hasta finales del XV, como testimonian algunas obras pictóricas centroeuropeas (v. SCHILLER, G., *Iconography of Christian Art*, Londres, 1972, II, figs. 512, 518, 519, 525), insulares (v. ROUSE, E.C., *Medieval wall paintings*, s. l., 1991, fig. 5) y peninsulares (v. LACARRA DUCAY, M.^aC., *La pintura mural gótica en Navarra*, s.l., 1974, lám 9, fig. 27a). En Galicia, aunque existe algún Calvario tardogótico con el asunto de la Lanzada (Santa María de Mosteiro), no he hallado más ecos de la anécdota hagiográfica de Longinos que el que podemos observar hoy en la Claustro Nova.
- 47 Mateo XXVII, 54.
- 48 Tampoco este motivo de la confesión del centurión plasmada en una filacteria es raro en la pintura

europea y peninsular de los siglos XIV y XV (v. SCHILLER, G., *Iconography...*, *op. cit.*, figs. 513, 516, 519; GUDIOL RICART, J. M., ALCOLEA I BLANCH, S., *Pintura gótica catalana*, Barcelona, 1986, ils. 8, 184; LACARRA DUCAY, M.^aC., *La pintura mural...*, *op. cit.*, lám. 9, fig. 27a; AFONSO, L.U., *Convento de S. Francisco de Leiria*, Lisboa, 2003, p. 56, lám. 1), y sin embargo en Galicia, hasta la fecha, no se ha podido localizarlo. En otro orden de cosas, obsérvese que, aunque en la filacteria del Calvario de la Claustro Nova se lee, literalmente, “*Vereunt filius dei erat iste*”, la primera palabra —que en el original bíblico es simplemente un “*Vere*” (adverbio)— se ha modificado en su terminación sin cobrar un nuevo sentido, tratándose de un error gramatical independiente, sin duda, del talento artístico del pintor.

* Mi gratitud a B. Besteiro por sus generosas explicaciones de carácter técnico, a J.J. Moralejo Álvarez y a M^a J. García Blanco por proporcionarme el tan huizado *διόχρος*, a C. Sastre y J. I. González Montañés por sus enriquecedoras sugerencias bibliográficas, al cabildo de la catedral de Ourense por haberme facilitado la posibilidad de fotografiar y estudiar este conjunto mural *in situ*, y, en especial, a J. M. García Iglesias tanto por su labor pionera en el campo de la pintura mural en Galicia como por haberme confiado el estudio de la interesantísima obra aquí expuesta.

BIBLIOGRAFÍA

- AFONSO, L.U., *Convento de S. Francisco de Leiria*, Lisboa, 2003; ANTAL, F., “The mænad under the Cross. Some examples of the role of the mænad in florentine art of the later fifteenth and early sixteenth centuries”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1 (1937-38), p. 71-73; BERNIS MADRAZO, C., “El tocado masculino en Castilla durante el último cuarto del siglo XV: los bonetes”, *Archivo Español de Arte*, XXI (1948), p. 20-42; IDEM, “El tocado masculino en Castilla durante el último cuarto del siglo XV”, *Archivo Español de Arte*, XXII (1949), p. 111-135; IDEM, *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos: II. Los hombres*, Madrid, 1979; CASTILLO LÓPEZ, A. del, *Inventario de la riqueza monumental y artística de Galicia*, Santiago de Compostela, 1972 (reed. 1987); CASTRO, C. de, *Catálogo monumental y artístico de la provincia de Orense*, Madrid, 1914 (obra mecanografiada inédita); CENDÓN FERNÁNDEZ, M., “Sepulcros medievales”, en GARCÍA IGLESIAS, J.M. (dir.), *La catedral de Ourense*, A Coruña, 1997, p. 150-169; CHAMOSO LAMAS, M., “El museo de la catedral de Orense”, *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos de Orense*, XVIII, fasc. IV (1956), p. 249-284; IDEM, “Arte”, en *Galicia*, Madrid, Barcelona, 1976, p. 147-376; FERNÁNDEZ ALONSO, B., “Pinturas murales descubiertas en la catedral de Orense”, *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos de Orense*, IV, 85 (1912), p. 177-183; GARCÍA IGLESIAS, J.M., *La pintura en Galicia durante la Edad Moderna: el siglo XVI*, Santiago de Compostela, 1979; IDEM, “La Edad Media”, en VÁZQUEZ VARELA, J.M. et al., *Historia del Arte Gallego*, Madrid, 1982, p. 71-188; IDEM, “Pintura”, en *Gran Enciclopedia Gallega*, Santiago de Compostela, Gijón, [s. a.], XXV, p. 1-13; IDEM, *Pinturas murais de Galicia*, Santiago de Compostela, 1989; IDEM, “La Pintura”, en RODRÍGUEZ IGLESIAS, F. (dir.), *Galicia-Arte. Galicia en la época del Renacimiento*, A Coruña, 1993, p. 407-509; IDEM, “La capilla mayor y el coro”, en IDEM, (dir.), *La catedral de Ourense*, A Coruña, 1997,

p. 172-261; IDEM, "Século XVI", en PULIDO NOVOA, A. (dir.), *Artistas Galegos. Pintores. Ata o Romanticismo*, Vigo, 1999, p. 67-110; GONZÁLEZ GARCÍA, M.A., "Introducción", "La catedral del siglo XVI" y "El museo. Renacimiento", en YZQUIERDO PERRÍN, R. et al., *La catedral de Orense*, León, 1993, p. 1-3, p. 75-111, p. 178-184; IDEM, "En el transcurrir de los años" y "Musco, tesoro y sala capitular", en GARCÍA IGLESIAS, J.M. (dir.), *La catedral...*, op. cit., p. 20-49, p. 400-434; GUDIOL RICART, J. M., ALCOLEA I BLANCH, S., *Pintura gótica catalana*, Barcelona, 1986; KRAUS, D. y H., *Las sillerías góticas españolas*, Madrid, 1984; LACARRA DUCAY, M.^aC., *La pintura mural gótica en Navarra*, s.l., 1974; LÓPEZ CARREIRA, A., *Ourense no século XV*, Vigo, 1991; LORENZO FERNÁNDEZ, J., LÓPEZ CID, J.L., "El museo de la catedral de Orense", *Vida Gallega*, 728 (1957), p. 20-21; McNAMEE, M.B., *Vested angels. Eucharistic allusions in Early Netherlandish Paintings*, Lovaina, 1998; MONTERROSO MONTERO, J.M., "La pintura de los siglos XVII y XVIII", GARCÍA IGLESIAS, J.M. (dir.), *La catedral...*, op. cit., p. 436-467; MURGUÍA, M., *Galicia*, Barcelona, 1888 (reed.1981); ROUSE, E.C., *Medieval wall paintings*, s. l., 1991; SÁNCHEZ AMEIJERAS, R., "Devociones e imáxenes medievales en la provincia eclesiástica de Mondoñedo", *Estudios Mindonienses*, XV (1999), p. 375-410; SÁNCHEZ ARTEAGA, M., *Apuntes histórico-artísticos de la catedral de Orense*, Ourense, 1916; SCHILLER, G., *Iconography of Christian Art*, Londres, 1972, v. 2; SICART GIMÉNEZ, Á., "Las pinturas murales de San Juan de Portomarín", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XXIX (1975), p. 348-351; IDEM, *Pintura medieval: la miniatura*, Santiago de Compostela, 1981; IDEM, "La pintura gótica en Galicia", en *Gran Enciclopedia Gallega*, Santiago de Compostela, Gijón, [s. a.], XVI, p. 163-174; SIMSON, O.G. von, "Compassio and Co-redemptio in Roger van der Weyden's *Descent from the Cross*", *The Art Bulletin*, XXXV, 1 (1953), p. 9-16; SUÁREZ-FERRÍN, A.P., "La Pasión y el Juicio Final en los murales de Santa María de Mañón", *Anuario Brigantino*, 23 (2000), p. 379-422; IDEM, "Las pinturas murales de San Vicenzo de Pombeiro", *Boletín del Museo Provincial de Lugo*, X (2001-02), p. 49-102; IDEM, *El Juicio Universal y su representación en la pintura mural gallega bajomedieval (1215-1563)*, Santiago de Compostela, 2003 (tesis de licenciatura inédita); IDEM, "«Ab Aquilone Mors». Sobre la orientación simbólica de las imágenes góticas de la muerte triunfante en el interior de las iglesias gallegas (estudio revisado, corregido y aumentado)", *Anuario Brigantino*, 26 (2003), p. 339-372; IDEM, "A iconografía medieval nos murais galegos", en SÁNCHEZ AMEIJERAS, R. (coord.), *A arte medieval* (en prensa); TRAPERO PARDO, J., *Pintura Mural*, Vigo, 1965; VALLE PÉREZ, J.C., "El arte gótico", en *Enciclopedia temática de Galicia. Arte*, Barcelona, 1988, p. 13-81; VALLE PÉREZ, J.C., "La arquitectura", en GARCÍA IGLESIAS, J.M. (dir.), *La catedral...*, op. cit., p. 52-103; VÁZQUEZ CASTRO, J., "Las obras góticas en la catedral de Orense (1471-1498)", *Porta da Aira*, 6 (1994-95), p. 38-98; VILA JATO, M.^aD., "Capillas de la nave norte y las obras en el pórtico", en GARCÍA IGLESIAS, J.M. (dir.), *La catedral...*, op. cit., p. 373-397; WIND, E., "The mænad under the Cross. Comments on an observation by Reynolds", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1 (1937-38), p. 70-71; YZQUIERDO PERRÍN, R., "La catedral medieval" y "El museo. Época medieval", en IDEM et al., *La catedral...*, op. cit., p. 7-73, p. 167-178.



Este libro se acabó de imprimir
el día 29 de junio de 2005,
festividad de los santos Pedro y Pablo,
en los talleres de Agencia Gráfica.