

**UNA REVISIÓN ICONOGRÁFICA DEL PÓRTICO DEL PARAÍSO
A LA LUZ DEL IV CONCILIO DE LETRÁN Y EL *TRACTATUS DE
POENITENTIAE***

**An iconographic review of the Porch of Paraiso from the Fourth
Lateran Council and the Tractatus of Poenitentiae**

NATALIA CONDE CID

Universidade de Santiago de Compostela

Recibido: 13/03/2016
Aceptado: 20/05/2016

Resumen

La primera mitad del siglo XIII supone para la catedral de Ourense la conclusión de las obras del pórtico del Paraíso, que ponían fin al cuerpo occidental de la nave medieval del templo. Su promotor, el obispo don Lorenzo, quiere dejar plasmada en la escultura las ideas penitenciales que se encontraban en auge desde el IV Concilio de Letrán en 1215, a través de figuras proféticas y apostólicas que ilustrasen la necesidad de confesión de los fieles.

Palabras clave

Siglo XIII. Penitencia. Pórtico del Paraíso. Letrán IV. Ourense.

Abstract

The first half of the 13th century supposes the conclusion of the works at the porch of the Paraíso in the Ourense's cathedral, which finished the western nave of the temple. It's promoter, the bishop don Lorenzo wanted to show the penitential ideas of the Fourth Lateran Council (1215) in its sculptures, from prophetic to apostolic figures that were illustrating the need of confession of the faithful and linked this cathedral to the new European sculptural programs.

Key words

Thirteenth century. Penance. Porch of Paraiso. Fourth Lateran Council. Ourense.

El conjunto de figuras que pueblan este pórtico de la catedral auriense¹, no son sino representaciones iconográficas imagen de una época, a través de las cuales se pueden ofrecer lecturas de las cosas invisibles, donde las esculturas de profetas, ángeles, apóstoles, etc., son retratos de las realidades que existen solamente en lo divino, a las cuales el fiel o el espectador no puede acceder completamente, pues escapan de la comprensión humana². Es por este motivo por lo que la mayoría de las programaciones iconográficas en los edificios religiosos hacen hincapié en que las imágenes representadas posean siempre un trasfondo moral³, que las hagan modelo para la virtud, espejo en el que se puedan reflejar, no tan solo los monarcas, sino también el fiel que acude a los actos litúrgicos o en peregrinación⁴.

1. El Pórtico del Paraíso como ejemplo de iconografía moralizante

El pórtico fue esculpido durante el episcopado del obispo Lorenzo, entre los años 1218 y 1248. Se caracteriza la obra por reflejar los estudios penitenciales que el prelado había desarrollado en sus años como profesor en Bolonia a comienzos del siglo XIII⁵. Su principal obra escrita es una glosa al *Concordia discordantium canonum*, conocido comúnmente como Decreto de Graciano⁶. Don Lorenzo hace un comentario independiente a la *Causae* 33, *quaestio* 3 (C.33, q. 3) de este Decreto⁷, que vulgarmente se ha denominado *Tractatus de Poenitentiae*⁸, relacionando en dicho texto muchos de los pecados y personajes representados en el pórtico, con la penitencia que se les debe imponer, o que ya han cumplido, a causa de sus faltas.

En este sentido se encuentran dos esculturas regias actualmente desplazadas de su lugar original, que representan a los reyes bíblicos David y Salomón, ubicadas respectivamente en el parteluz de la portada exterior y de la contraportada catedralicia, antesala del pórtico del Paraíso. Ellos son los monarcas veterotestamentarios

1 Para una descripción formal de las figuras y arquitecturas que conforman el espacio porticado auriense, *vid.* CONDE CID, N. (2012).

2 Hugo de Saint Victor, *Expositio in Hierachiamcaelestem*. Texto citado en JAQUES PI, J. (2011): 128.

3 Existen distintos niveles de interpretaciones aplicados al estudio de la Sagrada Escritura. PANOFSKY, E. (1979).

4 Existe un tipo de tratados que versan sobre la educación de los príncipes, en los cuales se encuentran ejemplos moralizantes y directrices básicas de gobierno, que son las que deben inspirar a un buen soberano cristiano. NOGALES RINCÓN, D. (2006): 10.

5 Sobre la figura de don Lorenzo en relación con el pórtico, *vid.* CONDE CID, N. (2015).

6 La obra de Graciano está datada entre 1140 y 1142; por otro lado, la glosa realizada por el futuro prelado auriense se habría realizado entre 1210 y 1214-15. KUTTNER, S. (ed.) (1983): 290.

7 FERNÁNDEZ CADAVID, J. L. (2010): 328.

8 Para una enumeración completa de los manuscritos que contienen glosas de don Lorenzo al tratado de Penitencia, *vid.* GARCÍA Y GARCÍA, A. (1956): 66-70.

más utilizados durante la Edad Media con fines moralizantes, que concurren en este caso ante la puerta principal del templo para complementar la iconografía, pero lo hacen no como reyes poderosos, sino en calidad de pecadores que hubieron de ser redimidos, siguiendo lo contemplado por las *Causae* 44 y 87 del tratado de don Lorenzo⁹. A pesar de sus faltas, se convirtieron en buenos gobernantes y, por virtudes como la fortaleza, la humildad o la sabiduría, son usados durante el medioevo como modelos de conducta ejemplares para los reyes peninsulares¹⁰.

Su faceta moralizante habría actuado ante Alfonso IX, quien realiza una peregrinación a Santiago asumiendo el comportamiento piadoso que le había sido demandado por el papado tras su excomunión a causa de un matrimonio no reconocido por razón de consanguinidad; en dicha ruta¹¹, se detiene en el núcleo ourensano tanto en el viaje de ida como en el de vuelta¹². En este contexto donde pecado y penitencia cobran una gran importancia, es donde aparece el Divino Juez pronunciando su sentencia en el momento del Juicio Final¹³.

La lectura dentro del programa penitencia toma forma como ilustración de la reconciliación de los pecados. Bajo el ángel nororiental se dibuja un capitel decorado con figuración vegetal y antropomorfa de complicada interpretación: se trata de dos figuras humanas vestidas con saya holgada plegada en la cintura a través de un cinturón¹⁴ y provisto el primer personaje de una maza en la mano derecha¹⁵, mientras caminan pisoteando las cabezas de tres personajes, dos de ellos humanos y el cen-



Capitel septentrional.

9 Sobre la lectura de las figuras de David y Salomón en Ourense, vid. CONDE CID, N. (2016b).

10 NOGALES RINCÓN, D. (2006): 22.

11 FALQUE REY, E. (ed.) (2003): 334. Sobre los caminos medievales en Galicia, FERREIRA PRIEGUE, E. (1988): 162-164.

12 NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M. (2008): 304-305.

13 Según el texto apocalíptico de Juan, cuatro ángeles acuden en este momento, desde las cuatro esquinas del universo, sujetando los vientos y anunciando con sus trompetas el final de los tiempos. Lo hacen en este caso desde los cuatro ángulos del pórtico. Apocalipsis 7, 1.

14 Se trataría de una prenda popular que suelen portar artesanos, labradores, etc. MENÉNDEZ PIDAL, G. (1986): 56, 62 y 65.

15 Este tipo de maza es un arma ofensiva, sin estar relacionada con ningún oficio. MENÉNDEZ PIDAL, G. (1986): 263, nota 94. El macero aparece en el refectorio del palacio de Gelmírez complementando la imagen de la *potestas regia*, la cual queda flanqueada por dos personajes con maza, en un gesto de *rendre hommage*. NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M. (1996): 54.

tral demoníaco¹⁶. El individuo que hace penitencia debe salir del templo el miércoles de Ceniza, acompañado por los demás pecadores, cogidos de la mano y llevados por el obispo, momento en el que éste les impone la ceniza; de la misma manera, Adán y Eva habían sido expulsados del Edén tras el Pecado Original¹⁷.

Sobre el ritual por el que debe pasar el pecador a la hora de realizar su penitencia, trata también Alfonso X en las *Siete Partidas*¹⁸. El penitente no podrá traspasar el umbral del templo durante toda la Cuaresma, tal como narra la Primera Partida, para que pueda ser efectiva la Reconciliación. El tiempo de expiación termina el Jueves Santo, cuando se escenifica el mismo acto, pero de regreso al rebaño tras cumplir la penitencia impuesta. Nuevamente los pecadores reconciliados se cogen de las manos para acceder al templo y asistir a los oficios de Semana Santa y Pascua.

Según esto, el capitel estaría mostrando el momento del regreso de los penitentes a la Iglesia una vez perdonados sus pecados, ataviados según su condición y oficio. Pero al mismo tiempo, y aprovechando la ubicación bajo el arco del Paraíso, se figura la escena en clave simbólica pues los personajes abandonan el pecado personificado por el demonio al que pisotean y del que escapan arma en mano, mientras otros individuos no corren la misma suerte, y son devorados por el diablo, esto es, consumidos por el pecado.

2. La introducción de las figuras proféticas y apostólicas en el Paraíso

No existe documentación alguna acerca de la ordenación o del significado originarios de las figuras, pero es posible realizar un planteamiento hipotético de lectura del programa. Comenzando por el lado septentrional, el texto profético de **Oseas** versa sobre la ruina y castigo de Israel por pecados como la idolatría o la

16 Podría tratarse de dos figuras representativas de la muchedumbre de los elegidos en el cielo, mencionadas en el Apocalipsis 7, 9-10 y 14-15. También podría tratarse de una representación de los personajes de la Antigua Ley a los que Cristo rescata para que puedan ser juzgados (Salmo 30, 4). El descenso a los infiernos se prefigura en varios pasajes bíblicos como el que antecede, y es proclamado también por el pueblo durante la liturgia diaria, en la profesión de fe que significa el credo niceno: «Descendit ad inferna tertia die resurrexit a mortuis, ascendit ad coelos sedet ad dexteram Dei Patris omnipotentis inde venturur iudicare vivos et mortuos».

17 «Alli poenitentibus per manus sese tenentibus eum que sequentibus, imitatibus Adam de Paradiso propter peccata eiectum». Santo Tomás de Aquino incide en la necesidad de la expulsión del penitente del templo durante la Cuaresma como recuerdo de la de Adán y Eva. DE AQUINO, SANTO TOMÁS (1990): suplemento 9. Texto datado en el siglo XV que recoge la tradición cuaresmal. Sin embargo, el autor hace hincapié en que esta costumbre parece provenir del siglo XIII. GONZÁLEZ MONTAÑÉS, J. I. (2002): 77.

18 ALFONSO X EL SABIO: Partida Primera, ley 90.

inmoralidad, por no haber escuchado al verdadero Dios (Oseas 4) y también a los sacerdotes y príncipes (Oseas 5), pero asimismo narra la conversión recompensada por la gracia divina, haciendo hincapié en la promesa de salvación para los justos y la condena para los pecadores. El castigo a lo primero es inminente, para lo cual todas las fortalezas serán destruidas y será totalmente arruinado el rey de Israel (Oseas 10).

El capitel sobre el profeta representa a una sirena pez, relacionada con la caída del ser humano en el pecado, en este caso de la lujuria, atraído por su voz, y a la que se acerca por propia voluntad¹⁹. Así, se trataría de una personificación del mal, solamente comparable con las mujeres de mala vida o condición, que pueden engañar a los hombres por su bello cuerpo o por sus bellas palabras, llevándolos a la perdición. La victoria del centauro sobre este ser²⁰, que ahora se halla encadenado y sometido, sería la victoria del bien, o de Cristo sobre el pecado que llevaría al hombre a condenar su alma, si se sigue la lectura teológica. Se puede encontrar un claro paralelo temático entre la figura de Oseas y la representación incluida en el capitel, pues entre ambas figuras se establecería la narración de la vida del profeta, que toma como esposa a Gómer, una prostituta con quien tuvo un hijo de nombre Jezrael, que destruyó el reinado de la casa de Israel; por su maldad, es una figura asimilable a la sirena pez.

Malaquías suele representarse en el medievo avalado por su nombre, que significa «mensajero de Yahvé», en griego ἀγγελος (ángel), pues a él se debe el anuncio al pueblo de Israel del envío de un ángel purificador que preparará el camino al Juez. Por ese motivo le acompaña casi siempre como atributo un ser angélico²¹. De nuevo narra en su texto los castigos a los que serán sometidos los pecadores el día del Juicio (Malaquías 3, 17-21), haciendo mención a la necesidad de buscar el favor de Yahvé para que Éste sea propicio a la Humanidad, pues quien le tema será recompensado con la Salvación, mientras que los malvados serán condenados; es el tema que posteriormente apreciaremos representado en el arco meridional del pórtico, donde se produce la separación entre justos y pecadores en el momento del juicio. El texto de Malaquías profetiza también la llegada de un precursor, con toda probabilidad Juan Bautista, cuya misión es prepararle el camino al Señor²², así como

19 SEBASTIÁN LÓPEZ, S. (1986): 24.

20 El centauro simboliza una doble naturaleza, la humana y la animal, siendo la segunda la dominante. Es la imagen del instinto desatado y de la pérdida de la razón, en muchas ocasiones asociada a las sirenas. Suele interpretarse en clave moralizante, poniéndolo como ejemplo del mal cristiano o de la hipocresía. ACOSTA, V. (1995): 70-73.

21 RÉAU, L. (1996): 440

22 Malaquías 3, 1-5. Este mismo tema de la llegada del Bautista como precursor de Cristo aparece asimismo en el Evangelio de san Mateo 11, 10-15.

la Segunda Venida, donde los pecadores son pisoteados por los bienaventurados a causa de sus malas obras²³.

Existen en Europa varias representaciones de este personaje en ámbitos catedrales. A modo de ejemplo citaremos el rosetón norte de la catedral de Notre-Dame de Chartres (ca. 1225), en la que porta gorro judío y barba corta, o en Notre-Dame d'Amiens (1235), donde se estandariza la misma representación de un personaje de barba corta y arreglada siguiendo los nuevos postulados lateranenses, y con una filacteria entre sus manos.



Profeta desconocido.

Un centauro se representa en el capitel situado sobre él, cercenando elementos vegetales, en clara relación con el Juicio en el que Malaquías pone en conocimiento del pueblo cual será el destino que aguarda a aquéllos que no sigan los preceptos de Dios, y alude a que serán erradicados como si se tratase de vegetación:

«(...) el Día que viene, dice Yahvé, hasta no dejarles raíz ni rama» (Malaquías 3, 19).

La siguiente escultura del pórtico no ha podido ser identificada con seguridad, por lo que le denominamos **profeta desconocido**. No obstante, se han venido planteando varias interpretaciones posibles según su *subpedaneum* y la diferencia de vestimenta con respecto a los demás profetas y apóstoles del pórtico. Otras interpretaciones se basan en la inexistencia de nimbo, pero si nos detenemos en el examen de la parte superior de la columna, posterior a la cabeza del personaje, se puede apreciar cómo se inicia la curvatura del nimbo, si bien el granito ha sido repicado y tan solo se conserva el arranque inferior de éste.

Tradicionalmente se ha querido identificar con Amós, pues la juventud característica del personaje imberbe aparecería implícita en los textos bíblicos de este profeta; la falta de nimbo tras su cabeza se documenta asimismo en su texto, pues él no se consideraba a sí mismo como profeta²⁴.

23 Malaquías 3, 21. Obsérvese la relación textual de lo citado con la iconografía que presenta el capitel de los personajes tomados de la mano, situado en el entorno de Malaquías, ya reseñado anteriormente.

24 «Respondió Amós y dijo a Amasías: «Yo no soy profeta, ni soy hijo de profeta, yo soy vaquero y picador de sicómoros». Amós 7, 14. Vid. también Amós 4, 1-3 y 8, 13.

Dejando al margen esta posible interpretación, proponemos una nueva identificación con el patriarca José, cuya vida es considerada íntegramente prefiguración de la Pasión, muerte y resurrección de Cristo. Es un personaje vital como espejo moralizante, pues en varias circunstancias fue utilizado como modelo ético por su humildad²⁵. José, hijo primogénito de Raquel y Jacob, era envidiado por sus hermanos por ser el favorito de su padre²⁶. En un determinado momento le traicionan para venderle a una caravana que se dirigía a Egipto, donde habitó durante años en el seno de la familia de Putifar²⁷.

En el episodio bíblico se le desposee de su rico vestido, con un notable significado cristológico al hacer clara alusión al sorteo entre los soldados de las vestimentas de Jesús en el momento previo a su muerte en la cruz. De este modo, José de Egipto suele ser representado con ropajes ricos e imberbe, debido a su juventud en el momento en que sus hermanos lo vendieran.

Es más frecuente hallarle en ciclos que narren su vida completa que de manera individual, en portadas de catedrales formando parte del ciclo de los patriarcas, o también presente como uno de los profetas que anuncian la llegada de Cristo. Un ejemplo expresivo es la vidriera ubicada en el cuarto tramo de la nave norte de la catedral de Notre-Dame de Chartres, datada en el siglo XIII, donde se relata la vida completa de José, rematando la historia con la figura de Cristo entronizado, haciendo hincapié en la unión simbólica de las vidas de ambos personajes. También se le representa de una forma similar en la portada norte del crucero de la misma catedral donde, además ser representado como un joven imberbe, porta una vestimenta similar a la escultura auriense, de apariencia aristocrática. En el zócalo de la catedral franca se representa asimismo la figura de la mujer de Putifar, a quien habla al oído un demonio, incitándola a pecar y a acusar en falso al patriarca de violación²⁸.

Sobre la figura un capitel con una sirena ave, asociada a la lujuria, relacionándose con la representación en el *subpedaneum* de un personaje femenino tirándose del cabello en gesto de desesperación²⁹, con un profundo sufrimiento, y que podría referirse a la historia de la esposa de Putifar.

A continuación se representa a **Ezequiel**, que es uno de los cuatro grandes profetas. Sus textos narran acontecimientos que derivan en la ruina y caída de Jerusa-

25 GOOSEN, L. (2006): 154.

26 Estas envidias parecen derivar de una rica túnica que Jacob regaló a José. Génesis 37, 3-4.

27 Génesis 37, 23-33.

28 En ambos ejemplos José es una prefiguración de Cristo, pues fue vendido por monedas igual que el Jesús por Judas y, al mismo tiempo, fue también el salvador de su pueblo. VILLETTE, J. (1994): 152. Texto: Génesis 39, 13-15.

29 Es la imagen prototípica de la desesperación durante el románico. BANGO TORVISO, I. (1992): 140.

lén y Judá, sus crímenes, y los castigos y amenazas pertinentes a la ciudad y a los falsos profetas; no obstante, remata sus narraciones con promesas de restauración de la ciudad al regreso de Yahvé. Destacan entre sus profecías su visión de los Cuatro Vivientes³⁰, si bien uno de los pasajes más interesantes recogido en Ezequiel es una visión que el profeta tiene sobre los momentos previos al Juicio Final, en el que tras resucitar los muertos, éstos salen de sus tumbas y Dios les infunde el espíritu para que puedan ser salvados³¹.

Es un personaje frecuentemente representado en los grandes programas iconográficos de las catedrales, siguiendo los mismos patrones iconográficos. En las vidrieras del transepto meridional de Notre-Dame de Chartres, datada en torno a 1225, se muestra un Ezequiel barbado sosteniendo sobre sus hombros a san Juan Evangelista, confrontando de este modo la Antigua y la Nueva Ley, mostrando con este gesto como la segunda es heredera de la primera y son complementarias. De la misma manera se representa en Notre-Dame d' Amiens, como uno de los personajes que acompañan a la escena timpánica de la puerta central; se figura en este caso como un anciano de barbas largas y cuidadas.

Habacuc pronuncia una serie de sentencias proféticas, y su texto es un diálogo entre él y Dios, en el que el profeta realiza una lamentación por el pueblo y la injusticia que cae sobre él, anunciando finalmente que Yahvé tomará medidas contra los malvados³². En Notre-Dame de Chartres es representado en el claristorio del primer tramo de bóveda de la nave central, figurado como un hombre barbado.

A continuación se figuran tres de los cuatro llamados Profetas Mayores del Antiguo Testamento, Isaías, Jeremías y Daniel, junto con Jonás. La preferencia por la representación de Jonás en lugar de Ezequiel, que también es Mayor, se debe probablemente a que, en el Tratado de Penitencia escrito por don Lorenzo, Jonás aparece mencionado de manera paralela a Daniel, por lo que se representan uno a continuación del otro³³. En las vidrieras del brazo norte del transepto de Chartres se observa como sobre cada uno de dichos personajes proféticos se yergue un evangelista, significando de este modo el paso de la Antigua Ley de Yahvé a la Nueva Ley de Cristo.

30 Se trata del tema del Tetramorfos, numerososamente representado. Ezequiel 1, 4-12.

31 Cristo juzgará a vivos y muertos el último día, pero es incierto cuánto tiempo durará el Juicio. En él juzgará a todos según un juicio universal, pero también las obras propias de cada uno. AGUSTÍN, San (2007-2012): 525.

32 Habacuc 2, 4-7.

33 El profeta Jonás es mencionado en las Causae 58 y 60 del Tratado, aludiendo a Nínive y a sus pecados, que relaciona con los presentes en el sueño que Daniel tuvo sobre Nabucodonosor. CONDE CID, N. (2016): 261.

La vida de **Jonás** y su paso por el vientre de un monstruo marino, es una prefiguración de la Pasión y posterior resurrección de Cristo, pero su texto muestra también la visión de un Dios misericordioso para quien sepa arrepentirse. Yahvé le encargó ir a Nínive para anunciar a sus habitantes que se acercaba la cólera divina y su pronto castigo. Pero Jonás huye de su misión en un barco que se dirige a Tarsis, desde donde fue arrojado al mar para que una bestia marina lo tragase; esta bestia es asociada con el temido Leviatán³⁴.

En el vientre del animal pasa tres días y tres noches orando a Yahvé para poder ser salvado, tras lo cual es vomitado en tierra, y por fin Jonás cumple la misión que se le había asignado³⁵. Esta imagen se entendió durante el medievo como una prefiguración de los tres días y tres noches que Cristo pasa en el sepulcro tras su crucifixión, aguardando en momento de su resurrección por gracia de Dios, y también la de todos los cristianos por el momento del Juicio³⁶. Es además un personaje de gran importancia para un contexto penitencial, pues gracias a la predicación en Nínive de este mensaje catastrofista, muchos de sus habitantes se arrepintieron, hicieron penitencia y Yahvé los perdonó³⁷.

En el primer tramo de bóveda de la nave norte de Notre-Dame de Chartres se representa a Jonás como un personaje anciano, con larga barba y calvicie acusada. Es interesante destacar que como en el caso ourensano, Jonás está acompañado de los profetas Daniel y Habacuc, tratando de este modo de incidir en su misión como profeta. En la portada occidental de Notre-Dame d'Amiens se le representa como figura exenta prácticamente del muro, con su filacteria extendida y caracterizado como anciano con largas barbas ordenadas y gorro judío sobre la cabeza; sin embargo, en las arquivoltas de la portada meridional es representado en el momento de ser devuelto por el monstruo marino, todavía con sus manos elevadas en gesto de oración.

Daniel se relaciona con el profeta Habacuc, pues en un momento de su estancia en el foso de los leones un ángel le lleva hasta él para que le hiciese llegar comida al joven³⁸. Pero se le conoce sobre todo por sus cuatro visiones apocalípticas, que llenas de imágenes enigmáticas mostraban el trascurso del tiempo y su consuma-

34 Salmo 104, 25-26 e Isaías 27, 1.

35 «Yahvé hizo que un gran pez se tragase a Jonás, y Jonás estuvo en el vientre del pez tres días y tres noches. Jonás oró a Yahvé su Dios desde el vientre del pez». Jonás 2, 1-2.

36 Mateo 12, 38-41 y 16, 1-4.

37 Jonás 3, 4-10.

38 La figura de Daniel se repite hasta tres veces en la catedral de Ourense. En el pórtico, en primer lugar, Daniel se representa en el foso de los leones ayudado por Habacuc y el ángel, en la Claustro Nova (c. 1300). CARRERO SANTAMARÍA, E. (2013): 43-44. Del mismo modo se figura en un tímpano en el transepto norte de esta catedral. La iconografía de este paramento (c. 1200) recoge un programa figurativo que asciende en altura, a lo largo de una escalera situada en la torre, arrancando desde el tímpano de Daniel en el foso, dando a entender un proceso ascensional que comienza con dicho personaje. SÁNCHEZ AMEIJERAS, R. (2012): 215.

ción al final de los tiempos en el momento de Juicio. Predijo la venida del Mesías y también el Juicio Final, y algunos episodios notables de su vida prefiguran los aspectos principales de la de Cristo, pues la estancia en el foso de los leones se entiende como los días que pasaron entre la muerte y la resurrección de Jesús³⁹.

Suele ser representado como un joven imberbe de cabellos acaracolados⁴⁰. Sus-tentado a hombros al evangelista san Marcos aparece en el rosetón septentrional de la catedral de Chartres. También en Amiens se representa con la misma *iuventus* que lo suele caracterizar, sosteniendo y señalando una filacteria entre sus manos. Asimismo, aparece figurado junto Habacuc en la vidriera citada anteriormente de la misma catedral de Chartres, aunque en este caso lo hace como un anciano de largas barbas.

Jeremías es el más trágico entre los profetas mayores. Exhorta con sus palabras al ejercicio de una fe auténtica, lejos de la restauración superficial de la religión. En sus textos menciona los oráculos contra las naciones y sus restauraciones posteriores por Yahvé tras el arrepentimiento de sus pecados, además del anuncio del Mesías⁴¹. Es entendido en la mayor parte de las ocasiones como el profeta de las lamentaciones, pero no hay que olvidar que sosteniendo su filacteria también se significa como el profeta de la Palabra, pues su misión fue proclamarla incluso durante los contratiempos⁴². Como tal, y como profeta mayor suele ser representado en los grandes ciclos escultóricos de algunas catedrales. En Chartres, por ejemplo, aparece doblemente en la vidriera del transepto norte anteriormente citada, llevando a hombros la figura del evangelista san Lucas, y en la puerta central de la portada septentrional, en cuyo tímpano se representa la coronación de María. Asimismo aparece también en Notre-Dame d'Amiens, en la puerta central, acompañando a Isaías, que entre sus manos porta una cruz y se caracteriza como un anciano de larga barba arreglada.

Isaías es el primero entre los profetas mayores por la importancia de sus textos. Profetizan la llegada del Mesías a través de una virgen⁴³; será un nacimiento con las mejores cualidades de la casa real de David, pues brotará, según afirman sus escritos, del tronco de Isaí, de lo que se extrae su representación en varias ocasiones en torno al árbol de Jesé⁴⁴. A él pertenece también un apocalipsis y la visión de la

39 Daniel 6, 17-18; 9, 24-27; 12, 1-4.

40 Daniel 1, 3-4; 6; 17-18; 7, 13-14.

41 Jeremías 1, 9-10; 23, 1-6.

42 SIRGANT, P. (1996): 332.

43 Isaías 7, 14.

44 Isaías 9, 5-6 y 11, 1-5. Hacia 1150, se realiza para la Biblia de Lambeth una miniatura que sirve como frontispicio para el texto de Isaías 11, 1. MELLINKOFF, R. (1970): il. 52. También en el parteluz del pórtico de la Gloria en Compostela se representa el árbol de Jesé, conectando visualmente la Anunciación de la columna central con el eje longitudinal de la nave, rematando

Jerusalén Celeste⁴⁵. Su mensaje mesiánico resuena en los Evangelios de Lucas, en el que aparece el Niño anunciado por el arcángel a María, y en el de Mateo, con el nacimiento de Jesús. En este caso está representado con una vestimenta cuasi litúrgica, al imitar sus ropajes una pseudo-casulla⁴⁶ que lo equipararía a la figura a la que se afronta, san Pedro, vestido con dignidad episcopal. También porta entre sus manos el báculo en tau, desprovisto de *panisellum*, que sostiene entre sus manos sin velar, haciendo que desaparezca el significado episcopal de este bastón, asociado con la figura de Santiago que más adelante se tratará. Del mismo modo se busca la contraposición entre profeta y apóstol por dos medios: la vestimenta litúrgica incompleta, frente a todas las piezas que porta san Pedro, y el bastón sin *panisellum*, contraponiendo la Antigua Ley representada por Isaías con la Nueva Ley, figurada en este caso por el apostolado.

Las representaciones de Isaías, por lo tanto, oscilarán desde la estatua columna a la figuración del tronco de Jesé. En la primera mitad del siglo XII se data el tímpano y relieves de la iglesia abacial de Moissac donde, flanqueando el acceso y en el parteluz, se perfilan cuatro figuras: san Pedro en la jamba izquierda complementado con Isaías en el parteluz, y san Pablo en la jamba derecha complementado por Jeremías en el otro lateral del parteluz, todos ellos situados en el nivel del régimen de la fe, el terrenal, en el cual el fiel debe creer sin ver; la creencia se hace a partir del oído, al escuchar la Palabra de Dios, que contienen entre sus manos todos los personajes, ya bien sea a través de un libro los apóstoles, o con filacterias los profetas. Isaías es el profeta mesiánico, por su texto a propósito de la venida de un Niño. Vuelve a aparecer su representación en los relieves, acompañando a María con una cartela en la que reza «Ecce Virgo»⁴⁷, tal como



Profeta Isaías.

con la visión de la Epifanía, que se situaba en el desmontado coro del maestro Mateo. PRADO VILAR, F. (2013): 1.005.

45 Isaías 62, 10-12.

46 Aunque faltan los demás elementos conformantes de la vestimenta litúrgica –alba, estola– podría denominarse casulla a esta pieza única que porta el profeta Isaías.

47 La motivación de la figuración del árbol de Jesé o incluso de la Virgen coronada, ya sea de manera independiente o con el Niño, no es solo mostrar la genealogía de Cristo, sino también el Triunfo de la Iglesia, acompañada en algunos casos por san Pedro y el profeta Isaías. VERDIER, PH. (1980): 34.

se observa en Ourense⁴⁸, y que actuaría como texto de presentación de la imagen central. En la puerta septentrional de Chartres así se representa, presentando a María con el Niño situados en el parteluz, y se repite en el tímpano, coronada y acompañada por Cristo⁴⁹.

En el abocinamiento derecho del mismo arco central se representan los apóstoles, comenzando con los príncipes de la Iglesia, san Pedro y san Pablo, acompañados de Santiago y san Juan⁵⁰. Las representaciones de apóstoles en portadas eclesiales está probablemente basada en la definición que sobre ellos dio Hildegarda de Bingen como «la más fuerte raza de columnas»⁵¹, palabras según las cuales san Pablo en el texto de Efesios 2, 20, considera que la Iglesia y los cristianos deben ser «edificados sobre el fundamento de los apóstoles y profetas, siendo la principal piedra del ángulo Jesucristo mismo».

San Pedro se figura en la jamba meridional de la puerta central, como complemento al profeta Isaías, situado al otro lado. Se representa con indumentaria litúrgica como cabeza de la Iglesia, no como apóstol predicador: casulla, alba, estola y palio, este último como insignia propia del Papa⁵². Es la misma vestimenta que porta su homólogo en el Pórtico de la Gloria, pero también las de San Martiño de Noia o San Domingos de Bonaval⁵³. Con su presencia se busca hacer hincapié en la importancia que la mitra ourensana habría tenido para la construcción de la catedral, y en concreto para el Pórtico del Paraíso. Además, en el evangelio apócrifo llamado de Pedro y datado en torno al año 130 d. C., es mencionada la Pasión de Cristo, y es probable que el denominado *Apocalipsis de Pedro* también perteneciese

48 SIRGANT, P. (1996): 331-336. Los profetas y apóstoles representados en Saint-Pierre de Moissac a mediados de siglo se repiten en las dos primeras columnas de sendos machones principales en Ourense: Isaías, profeta mesiánico que anuncia la redención de la Humanidad frente a san Pedro, cabeza de la Iglesia; Jeremías, profeta de la Palabra frente a san Pablo, predicador por excelencia gracias al don de la palabra que había recibido de Dios tras su conversión.

49 VERDIER, PH. (1980): 120-122. El autor menciona en la misma línea de devoción mariana la portada de la colegiata de Saint-Nicolas d'Amiens, destruida durante la Revolución Francesa, en cuyo tímpano se supone una Coronación, introducida por los personajes de las jambas, entre los que se encuentran Isaías, Jeremías y David. VERDIER, PH. (1980): 120; PRESSOUYRE, L. (1974): 49, 53-54. Acompañada por el rey David con un salterio se halla en Senlis, Chartres o Mantes. GARDELLES, J. (1975): 296.

50 Pedro, Santiago y Juan acompañaron a Jesús al monte Tabor en el momento de su transfiguración. Mateo 17, 1; Marcos 9, 2 y Lucas 9, 28.

51 San Pablo recoge la misma idea en sus textos: «Y reconociendo la gracia que me había sido concedida, Santiago, Cefas [Pedro] y Juan, que eran considerados como columnas, nos tendieron la mano en señal de comunión a mí y a Bernabé, para que nosotros fuéramos a los gentiles y ellos a los circuncisos». Gálatas 2, 9. Moralejo recoge este precedente. MORALEJO ÁLVAREZ, S. (1993): 44.

52 CENDÓN FERNÁNDEZ, M. (2011): 108-110; 112-115.

53 Viste alba, dalmática, casulla y manípulo, siguiendo el modelo de su homólogo de la catedral compostelana, aunque datada en el siglo XIV en este caso. MANSO PORTO, C. (1993): 183.

a él⁵⁴, y en dicho texto se narran una serie de castigos que aparecerán reiterativamente en las representaciones del infierno cristiano, y también aquí en el caso auriense.

San Pablo se representa a continuación. Él no había sido discípulo de Cristo desde el primer momento, sino que se convirtió tras la muerte y resurrección de Jesús, durante la época de las persecuciones en las que él mismo participó. Por su intensa predicación, identificada por algunos autores como el arquetipo de oratoria misionera⁵⁵, fue considerado como un discípulo más de Cristo⁵⁶. Suele ser representado con una espada como atributo, aunque también con el libro cerrado⁵⁷; la excepción la confirma este caso, donde el libro, por la importancia del texto que contiene para la iconografía del pórtico, se muestra abierto.

En sus epístolas destaca diversos temas a las comunidades en las que había predicado, pero es necesario llamar la atención sobre el adoctrinamiento que hace en el tema de la muerte en Cristo y la resurrección de los muertos el día del Juicio, pues si bien en el caso de Ourense no encontramos representado el tema propiamente tal, sí aparece figurado el apóstol que predica sobre él⁵⁸. Su afirmación parte de que si Dios resucitó a su Hijo, también lo hará con el resto de la Humanidad, y lo hará transformada pero sin resucitar en cuerpo⁵⁹.

Para **Santiago** existen varios tipos iconográficos: el apóstol, el peregrino, con los atributos correspondientes a dicha condición⁶⁰, y el caballero. En el caso auriense se representa como apóstol evangelizador pero portando un bastón o báculo en tau⁶¹, de carácter taumatúrgico y signo del poder episcopal, envuelto en un *panisellum* por su carácter de objeto sacro, pues no debería ser tocado directamente con las manos⁶², si bien no es este el caso. En los Hechos de los Apóstoles su discurso recuerda a las profecías de Amós, enraizadas con las críticas a la sociedad de la época, en este caso a los gentiles⁶³.

54 BAUER, J. B. (1971): 146-149.

55 LEVILLAYER, A. (2012): 83-100. Cita también, siguiendo la epístola a los Gálatas 2, 7 que su predicación estaría especialmente dedicada a los gentiles, así como la de Pablo lo estará hacia los judíos.

56 Hechos 9, 1-19.

57 DURAND, G. (1904): 55.

58 Tesalonicenses 4, 13-18.

59 I Corintios 6, 14; I Corintios, 15, 35-52.

60 Con anterioridad al siglo XIII se le figuraba como apóstol cubierto con toga y los pies descalzos, con una cruz de doble travesaño como primer arzobispo de España. RÉAU, L. (1996): 175-176.

61 Sirva como ejemplo de báculo en tau con carácter episcopal el de san Eriberto arzobispo de Colonia durante el siglo XI. RIGUETTI, M. (1955): 583-584.

62 CENDÓN FERNÁNDEZ, M. (2005): p. 173.

63 Hechos 15, 13-21.

En su epístola⁶⁴, Santiago menciona varios pecados que encontramos representados en el pórtico del Paraíso, en el capitel de la contraportada del lado más meridional, frente al machón en el que se encuentra el mismo apóstol Santiago. Así, escribe sobre el pecado de la maledicencia o la avaricia, representado en el mismo capitel y también en lado del infierno del arco meridional. Para rematar, el apóstol Santiago exhorta a la penitencia a todos los fieles por medio de la oración, motivo último de su representación en una iconografía como ésta, cuya primera finalidad es la penitencia⁶⁵.

San Juan evangelista se reconoce por su clara representación acompañado del águila, que en este caso reposa en el *subpedaneum*. Sustenta entre sus manos el libro que contiene el texto de su Evangelio, que ofrece una serie de sugerentes ideas acordes con la programación escultórica de este pórtico. En primer lugar, exhorta a la penitencia al fiel a través de la narración de los milagros de Cristo, como la curación del hombre que llevaba treinta y ocho años enfermo⁶⁶.

Con sus palabras san Juan deja constancia de cuál es el papel que Dios ha asignado a Cristo como Juez de la Humanidad. Hace mención a la resurrección de los muertos, imagen asimismo de la vuelta a la vida tras el perdón de los pecados a través del Hijo, la salvación de aquéllos que vivan según los preceptos divinos y narra asimismo en tres únicos versículos un adelanto de lo que será el Juicio Final, donde hace hincapié en la salida de los difuntos de sus sepulcros en el momento de la llamada del Juez, para ir a su destino –condena o paraíso–. Presenta asimismo el establecimiento del sacramento de la Eucaristía a través de las palabras de Cristo, condensando todo el mensaje expuesto en el inicio de su texto: «In principio erat verbum»⁶⁷.

Pero san Juan es también un personaje fundamental para las representaciones figurativas medievales por su texto apocalíptico y especialmente por la visión del trono en el que se sentaría Cristo en la Segunda Venida (Apocalipsis 4, 2-3), así como por haber contemplado a los ancianos que lo rodeaban para alabarlo (Apocalipsis 4, 4) y por los Evangelistas en la forma de los Cuatro Vivientes (Apocalipsis 4, 6-9), el Tetramorfos que ya los simbolizaba desde la visión profética de Ezequiel.

Además san Juan se representa desde fechas tempranas como intercesor ante Cristo junto con la Virgen María. En el deambulatorio de la catedral de Saint-Etienne de Bourges (c. 1210) aparece en una vidriera de esta manera, arrodillado y acom-

64 Si bien la epístola es de Santiago el Menor, varias son las ocasiones en que existe una confusión intencionada entre ambos personajes. Así ocurre también con la carta a las Doce Tribus, atribuida del mismo modo a Santiago el Mayor. DÍAZ Y DÍAZ, M. C. (2010): 32.

65 Epístola de Santiago 3, 5-10; 5, 1-3 y 5, 16-20.

66 Juan 5, 14-15.

67 Juan 5, 20-29; 6, 53-56 y 1, 1-5.

pañado de María, a los pies de Cristo durante la Segunda Venida, mientras en los registros inferiores se incorporan los bienaventurados, los condenados, los muertos saliendo de sus tumbas en el momento del sonido de las trompetas, etc.⁶⁸.

Al otro lado del machón, en el abocinamiento izquierdo del arco meridional se representan san Mateo, san Andrés y otro apóstol que carece de inscripción identificativa alguna. **San Mateo** se representa en este programa en su doble vertiente, como apóstol, con los pies descalzos y el libro entre las manos, pero también como evangelista⁶⁹, pues el libro que sostiene es un elemento sagrado, ya que la mano que lo sustenta está velada para poder tocarlo. Es representado joven e imberbe, pero su cabello lacio denota mayor edad que el profeta Daniel o san Juan. Su presencia está motivada en primer lugar por su vocación de apóstolado que aparece mencionada en el texto bíblico, subrayada de manera especial porque Mateo abandona su pecaminosa vida modificando su conducta a raíz de la llamada de Cristo, para lo que renuncia a su condición de recaudador de impuestos a favor de una entrega absoluta a la nueva fe cristiana, de cuyas palabras será transmisor a través de su Evangelio⁷⁰. En el contexto penitencial de esta portada cobra importancia por ser otro personaje bíblico más que fue redimido de su pecado por la acción salvífica de Cristo. Tras su conversión redactará el Evangelio en el que se narra la genealogía de Cristo, además de su concepción virginal⁷¹.

En Mateo 1, 18-25 se alude a la profecía del nacimiento de Jesús. Así, en el versículo 23 refiere las palabras de Isaías 7, 14, personaje que encabeza la procesión de profetas de este pórtico y además presenta a la María con las mismas palabras (ECCE VIRGO). Narra san Mateo en su Evangelio la Epifanía (Mateo 2, 11), el Bautismo de Cristo en el Jordán (Mateo 3, 13-17), que significa la primera victoria sobre el pecado y donde se vislumbra la naturaleza divina de Jesús, y las tentaciones en el desierto (Mateo 4), por las cuales Jesús muestra ambas naturalezas, la humana al ser tentado por el demonio, y la divina al ser capaz de vencerlas por la gracia que le había otorgado su Padre Celestial.

De este modo su texto es imprescindible para la concepción del programa iconográfico auriense. La citada doble naturaleza de Cristo se perfila en el capitel sobre el parteluz, que narra las tres tentaciones para rematar con los ángeles que bajan del cielo para servir a Jesús. Por otro lado se encuentra también en su texto la

68 CHRISTIE, Y. (1996): 156.

69 San Mateo se representa de tres maneras diferentes: como publicano, con una bolsa o balanzas para pesar el oro; como apóstol, donde en ocasiones indica su conversión pisoteando un saco del que salen monedas; y como evangelista, con un ángel o un hombre alado. RÉAU, L. (1996): 371.

70 Mateo 9, 9.

71 Mateo 1, 16.

llamada de Cristo a los apóstoles (Mateo 4, 18-22), todos ellos presentes en los machones de esta portada. Hace también alusión constante al perdón de los pecados a través de los numerosos milagros que relata, como la curación del paralítico⁷². Por último, entre sus palabras se encuentra también una descripción del Juicio Final, que en este caso aparece presente en las arquivoltas del lado derecho del arco meridional, bajo el que se representa el evangelista⁷³.

San Andrés es reconocible por llevar la inscripción identificativa en el nimbo colocado tras su cabeza⁷⁴. Entre sus manos sin velar porta un libro cerrado con una filigrana y cinco clavos en su tapa exterior, que simplemente sujeta entre las dos manos sin afán de señalarlo. Con este gesto se muestra por un lado que no escribió texto alguno, aunque sus pies descalzos y el nimbo hacen hincapié en su carácter de apóstol predicador y escogido por Cristo, pues es uno de los primeros discípulos que elige para que le acompañen, si bien no está presente en el momento de la Transfiguración (Mateo 17, 1), dejando entrever de este modo que no será uno de las tres columnas de la Iglesia, que más tarde se incrementará con la presencia de san Pablo. No se puede olvidar su condición de hermano de Pedro⁷⁵, pues queda recogido en san Mateo el momento en el que Jesús escoge como discípulos a ambos hermanos⁷⁶.

A continuación se representan varios apóstoles que carecen de inscripción o cartela identificativa, ni de atributos por los que puedan ser reconocidos⁷⁷. Tan solo restan siete nombres que se puedan aplicar a los **apóstoles A, B y C**: Matías, el apóstol que sustituyó a Judas Iscariote⁷⁸; Bartolomé, un predicador pero sin escritos; Tomás, que destaca por su incredulidad ante la resurrección

72 «Pues para que sepáis que el Hijo del hombre tiene en la tierra poder de perdonar pecados - dice entonces al paralítico -: «Levántate, toma tu camilla y vete a tu casa»». Mateo 9, 6

73 Mateo 25, 31-46.

74 Las menciones a san Andrés en los Evangelios son exclusivamente dos: una en el momento de la llamada de Cristo y otra en el milagro de los panes y los peces. Sí aparece en más ocasiones en los Hechos de los Apóstoles. RÉAU, L. (1996): 87.

75 Juan 1, 40-42.

76 Mateo 4, 18-22.

77 En los Hechos de los Apóstoles se realiza una enumeración de los discípulos de Cristo que tras su muerte regresan a Jerusalén a encerrarse en la estancia superior de la casa en que vivían (Hechos 1, 13). El orden mencionado es similar a la ubicación de los apóstoles en este pórtico, aunque no precisa, y faltarían según esto tres discípulos más. Siguiendo el texto bíblico es posible que los tres apóstoles desconocidos representados a continuación pudieran ser Felipe, que siempre acompañaba a Andrés, Tomás y Bartolomé. También el Evangelio de Mateo se aproxima a esta enumeración (Mateo 10, 2-3).

78 San Matías predica en Judea y es lapidado y luego decapitado por un hachazo ante el templo de Jerusalén. RÉAU, L. (1996): 376-377. Así aparece con probabilidad representado en la portada central de la fachada occidental de la catedral de Amiens, portando un hacha, símbolo de su martirio. *Vid.* Hechos 1, 24-26.

de Cristo⁷⁹; Felipe; Santiago Alfeo, representado en ocasiones con vestimentas episcopales, por haber sustituido a Pedro como obispo de Jerusalén; Simón el Cananeo y Judas Tadeo que en ocasiones como en Chartres se representan formando pareja iconográfica⁸⁰.

Intentado plantear una primera hipótesis identificativa para estas figuras, se podrían tratar de establecer una correspondencia con los apóstoles situados en el mismo lugar en Compostela, Bartolomé y Tomás, hecho que solamente resolvería la identificación de dos de ellos. No convencidos por ello, tratamos de plantear una segunda hipótesis en base a los textos bíblicos, habida cuenta de la falta de atributos identificativos. Los desconocidos A y C presentan las manos veladas para sostener sus libros cerrados, mientras que el restante puede hacerlo directamente sobre sus manos, lo que tendría un claro significado de cuál sería la sacralidad característica de los tres objetos, siendo el la de los dos primeros mucho mayor; en esta misma línea, san Juan y san Mateo portan sus Evangelios abiertos denotando de esta manera la importancia de sus textos a la hora de comprender el tema central del pórtico. No obstante ambos fueron apóstoles además de evangelistas. Por ello, se podría plantear la hipótesis de que los dos personajes con las manos veladas y sosteniendo sendos libros pudieran ser los otros dos evangelistas, san Lucas y san Marcos, sin consideración apostólica, cuyos textos no inspiraron directamente la composición escultórica, por lo que se representarían cerrados, aunque sí presentan ciertos pasajes en común con los escritos base de san Juan y san Mateo.

San Lucas narra el episodio de la Anunciación a María (Lucas 1, 26-38), la Natividad de Jesús (Lucas 2, 6-7) y de forma extensa, la genealogía desde Cristo hasta Dios Padre (Lucas 3, 23-38). Asimismo recoge el Bautismo de Cristo en el Jordán (Lucas 4, 1) y las tentaciones en el desierto (Lucas 4, 2-13). Finalmente, narra también una versión del Juicio Final⁸¹. El Evangelio de san Marcos, por su parte, explica la necesidad del sacramento del bautismo como manera de borrar el pecado original al recibir la gracia del Espíritu Santo, paso imprescindible para recibir el perdón de los pecados (Marcos 1, 4), enlazando con el tema penitencial del programa que nos ocupa, y que es mencionado por don Lorenzo en la Causa 5 de su tratado⁸². También narra el Bautismo de Cristo, para que sirva como ejemplo a los

79 Juan 20, 20-29. En sus representaciones una escuadra de arquitecto, la lanza de su martirio o bien el cinturón de la Virgen. Su pecado es considerado poco menos que una traición como la de Judas. RÉAU, L. (1996), *op. cit.*, p. 269 y 271.

80 RÉAU, L. (1996): 510 (Felipe); 185 (Santiago Alfeo); 226-227 y 206-207 (Simón el Cananeo y Judas Tadeo).

81 Lucas 13, 23-30.

82 CONDE CID, N. (2016): 248-249.

fieles (Marcos 1, 9-11) o la curación del paralítico como gracia obtenida por tener fe y haber hecho penitencia (Marcos 2, 4-5).

Todos estos temas podrían motivar que tanto san Lucas como san Marcos estén representados en medio del Colegio Apostólico. De hecho, la representación de los evangelistas entre los apóstoles no es algo extraño en la iconografía medieval, pues en el retablo de San Esteban de Ribas de Sil (ca. 1225) podrían estar representados los cuatro entre ocho apóstoles, completando el número de los Doce⁸³.

3. El acceso al infierno o al paraíso tras el Juicio Final

San Miguel, en el centro de la arquivolta meridional y representado únicamente en busto, sostiene dos filacterias anepigráficas, en las que estarían contenidas las buenas acciones de los bienaventurados, que los llevarán al Paraíso, y los pecados de los condenados, avocados por ellos al Infierno⁸⁴.

Los bienaventurados son almas puras figuradas como seres desnudos en algunos casos⁸⁵. Las cuatro figuras de la arquivolta exterior, la inferior desnuda y las otras tres vestidas, portan una cartela con las obras por medio de las cuales el Juez Supremo les ha concedido la salvación, materializada en las coronas que portan sobre sus cabezas; estos cuatro personajes ascienden ya sin compañía al cielo. En la arquivolta intermedia, en la que se encuentra Cristo juzgando, dos ángeles protegen en su manto a sendas almas, que ascienden también coronadas tras pasar por el Juicio del Salvador. Sin embargo, en la arquivolta interior los ángeles llevan dos almas que todavía esperan su pesaje por el arcángel. Hasta que tenga lugar el Juicio, no sabrán si su destino es el paraíso o el infierno, situado en el lateral opuesto. Elevada a una dimensión mayor, esta misma lectura iconográfica se encuentra también en sendas enjutas del arco central, donde las almas sufren la misma suerte de haber salido del Juicio Final y esperar su corona, que no recibirán hasta llegar a la enjuta del machón septentrional.

En la vidriera del deambulatorio Saint-Etienne de Bourges se representa un Juicio Final en el que Cristo juzga a vivos y muertos mientras María y san Juan

83 En este retablo, de los ocho discípulos elegidos por Cristo y presentes en el relieve, solamente cinco se representan como escritores de textos incluidos en el Nuevo Testamento: Pedro, Mateo, Juan, Santiago Alfeo (confundido con Santiago el Mayor) y Judas Tadeo. A ellos se une la representación de personajes escritores que no habrían pertenecido al Colegio Apostólico: se trata de Pablo, Lucas y Marcos, estos dos últimos escritores de los evangelios que se complementarían con Mateo y Juan. DELGADO GÓMEZ, J. (1999): p. 27.

84 Apocalipsis 20, 12.

85 En otros casos van vestidos con túnicas, en clara alusión al uso de vestimenta como resultado de haber redimido sus pecados. Apocalipsis 7, 13-15 y 22, 14.

interceden por la Humanidad. A ambos lados se representan dos espacios cuadri-lobulados en los que se figuran nueve apóstoles y quince bienaventurados tras recibir sus coronas en la zona inferior de la vidriera, reconociéndose ocho hombres y siete mujeres⁸⁶. Es reseñable desde nuestro punto de vista que en el caso auriense aparezcan también quince bienaventurados portando corona y otros dieciséis esperando a ser coronados, junto a nueve apóstoles en las jambas, como ocurre en esta vidriera realizada en la primera década del siglo XIII.

En Notre-Dame d'Amiens, por poner un ejemplo de portal desarrollado en fechas más o menos coetáneas, se representan en el tímpano de su puerta central varias escenas relacionadas con el Juicio, entre las cuales se encuentra la separación de justos y pecadores: los condenados caminan entre demonios hacia la boca del Leviatán, que es el paso al infierno; al otro lado, los bienaventurados se dirigen hacia la puerta del Paraíso, pero sin corona algunos, pues es el tránsito entre el Juicio y la entrada donde los ángeles, desde el Cielo, les colocan las coronas sobre sus cabezas.

Resumiendo la escena ourensana de manera cronológica, los que van a ser juzgados se encuentran todavía alrededor del arcángel, que las envía al juicio del Salvador. A continuación, las almas situadas en las arquivoltas exteriores son partícipes de la corona que el propio Cristo Juez porta sobre su cabeza.

Los condenados, situados al lado izquierdo de Cristo se representan sufriendo todo tipo de tormentos físicos infligidos por los demonios que los acompañan⁸⁷, al que se une el dolor psicológico de haber sido castigados a las penas del infierno⁸⁸. Todas las almas se representan desnudas, siendo



Lujuria y avaricia.

86 Los elegidos en este caso se representan entronizados y nimbados, en lugar de portando corona. CHRISTIE, Y. (1996): 156.

87 El pelo que cubre a los demonios medievales sería, según san Gregorio, la imagen del pecado que se eriza sobre la consciencia. RÉAU, L. (1996): 84.

88 El infierno medieval tiene como finalidad crear horror en quien lo observa, haciendo sentir todo tipo de molestias y sensaciones desagradables y terroríficas, con las que se busca que el fiel cese en la ejecución de sus pecados y mantenga una nueva conducta de rectitud moral, o bien lograr conversiones. DÍAZ Y DÍAZ, M. C. (1985): 11.

atacadas por serpientes u otros demonios que las someten a sus correspondientes castigos.

En la arquivolta exterior toman forma material los malos hechos tales como lujuria, avaricia, el latrocinio o la soberbia, entre otros⁸⁹. La imagen prototipo de la lujuria⁹⁰ se representa como una mujer desnuda, de cabello largo y desordenado, cuyos senos son mordidos, en el caso auriense, por dos serpientes enroscadas en sendas piernas, para evitar el movimiento del personaje. El pecado de la avaricia⁹¹ está íntimamente ligado con el robo, o incluso con el sacrilegio, entendido como el robo en un lugar sagrado, tal como especifica la glosa laurentina. Es la imagen de un individuo con una bolsa de monedas colgando del cuello y siendo ahorcado, bien por demonios, bien por el peso de la propia bolsa; su cuerpo se caracteriza por la podredumbre, para dejar patente que su carne se corrompió por el pecado⁹². Para luchar contra cualquiera de estos u otros pecados, don Lorenzo alude en su Tratado a la necesidad de que el fiel realice un acto de contrición consciente, acorde con el modo que estipula el Lateranense IV⁹³, gesto que debería ser reflexivo y hacia el interior del individuo, acorde con el texto del Evangelio de san Mateo⁹⁴.

Lujuria, avaricia y latrocinio son tres de los pecados que el obispo Lorenzo menciona en su Tratado. Por ello este arco pretende poner claramente de manifiesto la intención piadosa que subyace en el pórtico, pues frente a los castigos reservados para los condenados que no hagan penitencia, los bienaventurados no son aquellos sin pecado, sino los que se han arrepentido y hecho penitencia, considerando el Juez que por ello deben ser partícipes de la acción redentora que con probabilidad se desarrollaría en el desaparecido tímpano central.

Hacia los años cuarenta del siglo XVI la iglesia amenazaba ruina, especialmente el pórtico, que se encontraría próximo al desplome. Para ello se contrata a Rodrigo

89 La Causa 19 del Tratado menciona las conductas punibles que están recibiendo su castigo en el arco meridional del pórtico. CONDE CID, N. (2016): 249-251.

90 Durante los años del románico se establece el prototipo de imagen de la lujuria como una mujer cuyos senos son devorados por sapos o serpientes. De esta manera se representa en Saint-Lazare de Autun hacia 1145 significando la impureza que lleva implícita la lujuria. GRIVOT, D. (1986): 5. La tradición cristiana distingue entre varios tipos de lujuria, a saber, la fornicación, el adulterio, el incesto, el estupro y el rapto, mencionadas por teólogos del siglo XII como Pedro Lombardo o el jurista Graciano; en el siglo XIII santo Tomás de Aquino establece un sexto tipo, la lujuria como sinónimo de vicio *contra natura*. DE LIBERA, A. (2000): 137-138. Así lo asume también san Agustín, que asimismo afirma que la libido y la ira son las partes más viciosas del espíritu, pues se mueven desordenadamente. AGUSTÍN, San (2007-2012) 441-444, 445.

91 YZQUIERDO PERRÍN, R., GONZÁLEZ GARCÍA, J., y HERVELLA VÁZQUEZ, J. (1993): 140.

92 Mateo 27, 3-5. Avaricia y codicia suelen ir de la mano, pues ambos son fuente para el nacimiento del egoísmo y de las guerras. ALVIRA CABRER, M. (2008): 106.

93 GARCÍA Y GARCÍA, A. (1981): 208-209.

94 Mateo 6, 16-18.

Gil de Hontañón, que debe visitar la obra y hacer las indicaciones pertinentes para su restauración o reedificación, que comienza hacia 1545. El texto, conservado en el Archivo Histórico Provincial de Ourense, enumera las obras que son necesarias para que el edificio conserve su estabilidad⁹⁵: tímpano, dintel y parteluz del arco central fueron los que se vieron más perjudicados, y ese habría sido el motivo por el que se hubo de desechar su reposición, en favor de una nueva composición, para la que se realiza una imagen de san Martín. De la traza medieval del tímpano solamente se conserva la arquivolta con los ancianos músicos, con instrumentos o redomas⁹⁶. Esta iconografía ha hecho sospechar a algunos autores que el programa debería completarse con la figura de Cristo sedente, quizá acompañado del Tetramorfos, según el modelo compostelano del pórtico de la Gloria⁹⁷, llegando incluso a plantearse la posibilidad de que la figura sedente ubicada en la contraportada, más tarde identificada con el rey Salomón⁹⁸, fuera la figura del Salvador que se ubicaría en el tímpano original medieval⁹⁹.

Planteamos que la iconografía central del pórtico no sería tan próxima a la representación compostelana, y que en relación con la imagen central podría estar una «ymagen de Nuestra Señora de piedra que está yndecentemente en la nave de Nuestra Señora sobre un entierro»¹⁰⁰, hallada el 3 de abril de 1583. No se puede rechazar la idea de que esta imagen pétreo policromada, con repintados del siglo XVI y convertida actualmente en la Virgen de Belén, formase parte en la Edad Media

95 «(...) conviene de hazer de lo nuebo, que es el cuerpo de la dicha Ygleisa, como hazerlo de manera que no venga dapno ni perjuicio en todo lo otro, hedificio, cruzero e cinborrio de la dicha Yglesia, de manera e por razón de lo qual dicho Rodrigo Gil anyhedificare no benga en ruyna ninguna cosa de toda la obra que en la dicha Iglesia está hecha ni del Parayso de la dicha Yglesia, e si fuere necesario hazer calas para saber sy los pilares torales están sobre lo firme y bien fundados y sobre macizo, y de asentar alguna bóveda demás de las que están sentadas (...). Archivo Histórico Provincial de Ourense (AHPO), *Protocolos Notariales*, Distrito de Ourense, Gonzalo Placer, 1545, fol. 22r-23v°, Caja 3.558. SICART GIMÉNEZ, Á (1983): 288-289. CHAO CASTRO, D. (2002): 14.

96 Las redomas contendrían figuradamente las oraciones de los santos, siguiendo con la idea presentada en el Salmo 141 (140), 2 de que las plegarias ascienden al cielo como si de incienso se tratase: «Sea mi oración como incienso en tu presencia, y el alzar a ti mis manos como oblación vespertina». SIRGANT, P. (1996): 328.

97 Sánchez Arteaga apuntaba la posibilidad de que «si el antiguo tímpano tendría también estatuas que desaparecieron con él, y si en los dinteles estaría grabada alguna inscripción como la del renombrado Pórtico de la Gloria de la Catedral compostelana». SÁNCHEZ ARTEAGA, M. (1916): 71.

98 MORALEJO ÁLVAREZ, S. (2004): 114.

99 Martínez Sueiro no dudaba en plantear que la figura actualmente identificada con Salomón, fuese la figura principal del tímpano, un Cristo semejante al de la Gloria compostelana. MARTÍNEZ SUEIRO, M. (1916): 248. Se planteó la posibilidad de su «restitución al lugar original», aunque nunca se hizo, finalmente. DOMÍNGUEZ FONTELA, J. (1929): 377-378.

100 ACO, *Libro 4º de Actas Capitulares* (1578-1584), fol. 258v.

de la iconografía original del arco central, ya fuese en el tímpano, ya como figura de parteluz¹⁰¹.

4. Conclusión: la lectura iconográfica final

De este modo, traspasada la puerta exterior, donde David y Salomón actúan como imagen de la monarquía y como espejo de príncipes, el fiel accede a la visión completa y salvífica del pórtico, en la que se encontrarían aquéllos que profetizaron la venida del Salvador a través de una virgen y, al otro lado, quiénes proclamaron el Reino de Cristo siguiendo sus enseñanzas. En las arquivoltas se marcan los diferentes *tempos* por los que discurre el fin de los días, partiendo del Juicio Final, representado en las arquivoltas del arco meridional y que narra imágenes cuales son los diferentes destinos de la humanidad teniendo en cuenta lo virtuoso o no de sus actos. Los bienaventurados continúan su camino acompañados por ángeles, dirigiendo sus pasos hacia el lugar donde serán coronados, el tímpano, en el que se podría plantear la hipótesis de un tema semejante al compostelano, o bien una coronación de la Virgen, más acorde con las figuras que la introducen (san Pedro e Isaías), pues la iconografía de la Virgen era un tema recurrente en el arte medieval y también en los textos de los sínodos ya desde el lejano siglo VII, cuando se intenta establecer en el X Concilio de Toledo una fecha de adoración a la Virgen María, puesto que cada territorio lo hacía en una diferente, finalmente fijada para el día 18 de diciembre¹⁰².

No se debe olvidar que el siglo XIII es el momento en el que Alfonso X realiza las *Cantigas de Santa María* (c. 1250-1284) y que Gonzalo de Berceo redacta los *Milagros de Nuestra Señora* (c. 1260); aunque sean soportes diferentes y alejados de la complejidad de su realización en piedra, demuestran la devoción de una época, que parece estar centrada en la figura de la Madre intercesora, en un momento en el que está naciendo el purgatorio en la conciencia social¹⁰³. Representado en una portada se encuentra este tema entre 1218 y 1236, cuando en la catedral de Santa María de

101 MORALEJO ÁLVAREZ, S. (1975): 25. María está coronada y sostiene entre sus manos al Niño y un objeto, probablemente un lirio, desaparecido en la actualidad. CHAO CASTRO, D. (2005): 119. No es nada extraño que una figura de parteluz se convierta en imagen de culto; ocurrió en la catedral de Ciudad Rodrigo con la imagen de la Virgen con el Niño, situada en el parteluz, pues acabó actuando como imagen de devoción independiente. LAHOZ GUTIÉRREZ, M.ª L. (2006): 240.

102 X Concilio de Toledo (656) convocado por el rey Recesvinto. PRADO, G. (1928): 39. Durante el siglo XII aparecen en el arte italiano. GLASS, D. F. (2001): 259-273. En el mismo siglo y posteriores, su presencia es constante en los textos y representaciones francesas. VERDIER, PH. (1980): 30-32, 42. Se prioriza la temática de la Encarnación. MÂLE, E. (2001): 219.

103 Cf. LE GOFF, J. (1989).

Tui se narra la Anunciación, Natividad y Anuncio a los Pastores, los Magos ante Herodes y la Epifanía, centrando la composición superior, bajo una arquitectura que simula la Jerusalén Celeste, la figura de María siendo coronada¹⁰⁴. Adquiere el tema una gran difusión en la Península Ibérica: en la catedral de Vitoria ocupa un lugar preeminente, como también ocurriría con toda probabilidad en la desaparecida portada occidental de la catedral de Burgos; también se representa a María en Ciudad Rodrigo y Ávila, acompañada por escenas de la vida de Cristo, si bien lo habitual es que las escenas que la preceden sean la Dormición y Asunción, como ocurre en la puerta de San Francisco de la catedral de León¹⁰⁵.

Por todo ello pensamos que la imagen central del pórtico, ya sea en el tímpano central desaparecido o en el parteluz, y habida cuenta del carácter penitencial de una portada vinculada a los escritos del obispo Lorenzo sobre la expiación que el fiel necesita para lograr la salvación, debería ser una imagen de María como intercesora y guía para que dichas almas bienaventuradas puedan alcanzar el Paraíso, situado en el arco norte¹⁰⁶. A la luz de otras representaciones de personajes salvados dirigiéndose al cielo, como en el caso de Amiens, no parece ser necesaria una iconografía que lleve a cabo la coronación de las almas antes de entrar por la puerta del paraíso, sino que son los ángeles los que imponen las coronas; cierto es que un tema como Cristo coronado o la propia coronación de María por su Hijo facilitarían la lectura. Ese es el caso de la basílica románica de San Martín de Tours, donde María y Cristo eran imagen central tímpanica de una de las puertas laterales de acceso al templo, aquélla por la que accedía el pueblo, necesitados de un arrepentimiento sincero¹⁰⁷.



Bienaventurados.

104 CENDÓN FERNÁNDEZ, M. (2000): 59-60.

105 La autora cita más ejemplos de coronaciones peninsulares: Pamplona, Laguardia, Santa María de Toro, catedral de Toledo, Burgo de Osma. Todas ellas siguen fórmulas diversas, pues parten de una misma iconografía a la que se le aplican variantes. AZCÁRATE DE LUXÁN, M. (1994): 356-358.

106 Lejos queda aquella teoría que afirmaba que el arco septentrional ourensano era una reducción iconográfica de su homólogo compostelano, pues en los años de construcción del Paraíso ya no sería comprendida el tema representado en el Pórtico de la Gloria. LÓPEZ FERREIRO, A. (1893): 23 y ss.

107 No se puede descartar que existiese una clara similitud entre los temas iconográficos recogidos en ambos templos, el de Tours y el de Ourense. LELONG, CH. (1985): 165-168.

Tras una vida de férrea moral, de penitencia y de oración, las almas alcanzan el Paraíso terrenal¹⁰⁸, un lugar frondoso en vegetación, un espacio al que confluyen todos los personajes que fueron hallados virtuosos tras el Juicio Final del arco meridional. En el Éxodo, el paraíso se identifica con el valle del Jordán¹⁰⁹, mientras que los profetas, y también los Salmos lo identifican con un reino justo y en paz, si bien la imagen más tardía y conocida es la de la Jerusalén Celeste¹¹⁰. Entre las visiones del Paraíso destacan los escritos apócrifos de la visión de san Pablo, el Apocalipsis de Pedro¹¹¹ o el de Esdras, que hace una narración del Paraíso¹¹².

Profetas y apóstoles, al situarse en las puertas de acceso al templo participan de la simbología del acceso a la nueva vida del cristiano que, tras realizar un acto de contrición consciente ante los ejemplos morales que ofrecen estas imágenes dispuestas en el nártex previo, ya libres de todo pecado tras su penitencia, traspasan la Verdadera Puerta, que es Cristo, para acceder a la acción salvífica de los ritos eucarísticos, como símbolo de la acción redentora del Juez en el fin de los tiempos.

108 El término *paraíso* proviene en su origen de la palabra persa *pairidaēza*, y de la traducción hebrea *pardes*, que significa jardín o vergel. Varias son las imágenes que el Antiguo Testamento ofrece sobre cómo será el lugar en el que la Humanidad vivirá eternamente tras la Segunda Venida. DERYCKE, H. (1995): 25.

109 «La tierra que mana leche y miel». Éxodo 13, 5.

110 Hebreos 12, 22.

111 Apocalipsis de Pedro, s. II d. C. PIÑEIRO, A. (ed.) (2010): 461.

112 Apocalipsis griego de Esdras, c. siglos III-IV d. C. PIÑEIRO, A. (ed.) (2010): 192-193.

BIBLIOGRAFÍA

- ACOSTA, V. (1995): *Animales e imaginario: la zoología maravillosa medieval*, Universidad Central de Venezuela, Dirección de Cultura.
- AGUSTÍN, SAN (2007-2012): *La ciudad de Dios*, Libros XIV, XX (trad. y notas de Rosa M^a MARINA SÁEZ), 2 volúmenes, Madrid, Gredos.
- ALFONSO X EL SABIO (1994): *Siete Partidas*, Madrid, Micronet.
- ALVIRA CABRER, M. (2008): «Senhor, per les nostres peccatz. Guerra y pecado en la Edad Media» en CARRASCO MANCHADO, A. I., y RÁBADE OBRADÓ, M.ª P. (coords.): *Pecar en la Edad Media*, Madrid, Sílex: 97-112.
- AZCÁRATE DE LUXÁN, M. (1994): «La Coronación de la Virgen en la escultura de los tímpanos góticos españoles», *Anales de la Historia del Arte*, 4-289: 353-363.
- BANGO TORVISO, I. (1992): *El románico en España*, Madrid, Espasa Calpe.
- BAUER, J. B. (1971): *Los apócrifos neotestamentarios*, Madrid, Ediciones Fax.
- CARRERO SANTAMARÍA, E. (2013): *La Claustra Nova de la catedral de Ourense*, Ourense Grupo Francisco de Moure.
- CENDÓN FERNÁNDEZ, M. (2000): *La catedral de Tuy en época medieval*, Pontevedra, Fundación Cultural Rutas del Románico.
- CENDÓN FERNÁNDEZ, M. (2005): «La muerte mitrada. El sepulcro episcopal en la Galicia de los Trastámara», *Muerte y ritual funerario en la Historia de Galicia*, SEMATA, n° 17: 155-178.
- CENDÓN FERNÁNDEZ, M. (2011): «La indumentaria episcopal como reflejo de poder en la escultura funeraria bajomedieval», en FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, E. (coord.): *Imágenes del poder en la Edad Media. Estudios in memoriam del Prof. Dr. Fernando Galván Freile*, León, Universidad de León, Área de Publicaciones: II, 101-120.
- CHAO CASTRO, D. (2002): *Estudio histórico-artístico del Pórtico del Paraíso de la catedral de Ourense (Época Medieval)*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia.
- CHAO CASTRO, D. (2005): «Virgen de Belén», en GARCÍA IGLESIAS, J. M. (ed.): *Camino de Paz: mane nobiscum domine*. Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia: 118-121.
- CHRISTIE, Y. (1996): «iEt vidisedes et sederunt super eas et iudicium datum est illis. Sur quelques figures trônantes en complément du Jugement dernier au XII^e - XIII^e siècles», en CHRISTIE, Y. (dir.): *De l'art comme mystagogie: iconographie du Jugement dernier et des fins dernières à l'époque gothique*, Poitiers, Centre national de la recherche scientifique, Centre d'études supérieures de civilisation médiévale: 155-166.
- CONDE CID, N. (2012): «El Pórtico del Paraíso como foco receptor de modelos artísticos foráneos: Arte, Poder y Liturgia», *Eikon Imago*, 1: 71-104.
- CONDE CID, N. (2015): «Laurentius Hispanus o la materializzazione del concetto di Penitenza nella cattedrale di Orense (Galizia)», *Compostella*, 36: 19-25.

- CONDE CID, N. (2016): *La catedral de Ourense como imagen del Paraíso en la Edad Media: arquitectura, cultura visual y espacio para la penitencia*, Santiago de Compostela.
- CONDE CID, N. (2016b): «David y Salomón ante la puerta del Paraíso: el reflejo moral del Antiguo Testamento en la catedral de Ourense (siglo XIII)», en *Madrygal. Revista de Estudios Gallegos* 19 .
- DE AQUINO, Santo TOMÁS (1990): *Suma de Teología*, 5 volúmenes, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, vol. III, suplemento, 9.
- DE LIBERA, A. (2000): *Pensar en la Edad Media*, Barcelona, Anthropos.
- DELGADO GÓMEZ, J. (1999): *El pétreo retablo de San Esteban de Ribas de Sil*, Ourense, Grupo Francisco de Moure.
- DERYCKE, H. (1995): «Paradis et enfer: approche théologique», en *Enfer et Paradis. L'au-delà dans l'art et la littérature en Europe*, *Cahiers de Conques*, 1: 25-31.
- DÍAZ Y DÍAZ, M. C. (1985): *Visiones del Más Allá en Galicia durante la Edad Media*, Santiago de Compostela, Bibliófilos Gallegos.
- DÍAZ Y DÍAZ, M. C. (2010): *Escritos jacobeos*, Santiago de Compostela, Consorcio de Santiago-Universidad de Santiago de Compostela.
- DOMÍNGUEZ FONTENLA, J. (1929): «Cristo en majestad. Su iconografía en la catedral de Orense», *BCMO*, 8-187: 377-383.
- DURAND, G. (1904): *Description abrégée de la Cathédrale d'Amiens*, Amiens.
- FALQUE REY, E. (ed.) (2003): *Lvcae Tvdensis Chronicon Mvndi*, Turnhout, Brepols.
- FERNÁNDEZ CADAVID, J. L. (2010): «La vida de Laurentius Hispanus», *Auriensia* 13: 315-329.
- FERREIRA PRIEGUE, E. (1988): *Los caminos medievales de Galicia*, Ourense, Museo Arqueológico Provincial.
- GARCÍA Y GARCÍA, A. (1956): *Laurentius Hispanus: datos biográficos y estudio crítico de sus obras*, Roma, CSIC.
- GARDELLES, J. (1975): «Les portails occidentaux de la cathédrale de Bazas», *Bulletin Monumental*, T. 133, IV: 286-310.
- GLASS, D. F. (2001): «Otage de l'historiographie: l'Ordo prophetarum en Italie», *Cahiers de civilisation médiévale*, 44: 259-273.
- GONZÁLEZ MONTAÑÉS, J. I. (2002): *Drama e iconografía en el arte medieval peninsular (siglos XI-XV)*, Tesis Doctoral, Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- GOOSEN, L. (2006): *De Abdías a Zacarías. Temas del Antiguo Testamento en la religión, las artes plásticas, la literatura, la música y el teatro*, Madrid, Akal.
- GRIVOT, D. (1986): *La cathédrale d'Autun*, Ingersheim.
- JAQUES PI, J. (2011): *La estética del románico y el gótico*, Madrid, Antonio Machado Libros.
- KUTTNER, S. (ed.) (1983): *Gratian and the Schools of Law, 1140-1234*, Londres.
- LAHOZ GUTIÉRREZ, M.ª L. (2006): «Sobre galerías, portadas e imágenes. La escultura monumental de la catedral de Ciudad Rodrigo», en AZOFRA AGUSTÍN, E., y YARZA LUACES,

- J. (coords.): *La catedral de Ciudad Rodrigo a través de los siglos: visiones y revisiones*, Salamanca, Diputación de Salamanca: 195-252.
- LE GOFF, J. (1989): *El nacimiento del purgatorio*, Madrid, Taurus.
- LELONG, CH. (1985): «Les portes de la basilique Saint-Martin de Tours», *Bulletin de la Société Archéologique de Touraine*, 46: 159-173.
- LEVILLAYER, A. (2012): *L'usage du thème apocryphe de la diuision apostolorum dans la construction des représentations chrétiennes du temps et de l'espace (Ier-IXe siècles)*, Nanterre, Université Laval Quebec-Université Paris 10, Tesis doctoral.
- LÓPEZ FERREIRO, A. (1893): *El Pórtico de la Gloria*, Santiago de Compostela, Pico Sacro.
- MÂLE, E. (2001): *El arte religioso del siglo XIII en Francia. El gótico*, Madrid, Encuentro.
- MANSO PORTO, C. (1993): *Arte Gótico en Galicia: los Dominicos*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2 vols.
- MARTÍNEZ SUEIRO, M. (1916): «El autor del Pórtico del Paraíso», *BCMO*, 5: 247-253.
- MELLINKOFF, R. (1970): *Horned Moses in Medieval Art and Thought*, Los Ángeles, California University Press.
- MENÉNDEZ PIDAL, G. (1986): *La España del siglo XIII leída en imágenes*, Madrid, Real Academia de la Historia.
- MORALEJO ÁLVAREZ, S. (1975): *Escultura gótica en Galicia (1200-1350)*, Santiago de Compostela, Extracto de Tesis doctoral.
- MORALEJO ÁLVAREZ, S. (1993): «El Pórtico de la Gloria», *FMR*: pp. 28-46.
- NOGALES RINCÓN, D. (2006): «Los espejos de príncipes en Castilla (siglos XIII-XV): un modelo literario de la realeza bajomedieval», *Medievalismo*, 16: 9-39.
- NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M. (2008): «Reflexión sobre el Pórtico del Paraíso en concurrencia con el peregrinaje», *Anuario Brigantino*, 31: 301-316
- PANOFSKY, E. (1979): *Abbot Suger on the Abbey Church of St. -Denis and its art treasures*, Princeton, Princeton University Press.
- PIÑEIRO, A. (ed.) (2010): *Apócrifos del Antiguo y del Nuevo Testamento*, Madrid, Alianza.
- PRADO VILAR, F. (2013): «La culminación de la Catedral románica: el maestro Mateo y la escenografía de la Gloria y el Reino», en *Enciclopedia del Románico en Galicia*. Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real: 989-1.018.
- PRADO, G. (1928): *Historia del rito mozárabe y toledano*, Burgos, Abadía de Santo Domingo de Silos.
- PRESSOUYRE, L. (1974): «La *Mactatio Agni* au portail des cathédrales gothiques et l'exégèse contemporaine», *Bulletin Monumental*, 132-1: 49-65.
- RÉAU, L. (1996): *Iconografía del Arte Cristiano*, 6 volúmenes, Barcelona, Ediciones del Serbal.
- RIGUETTI, M. (1955): *Historia de la Liturgia*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2 vols.

- SÁNCHEZ AMEJEIRAS, R. (2012): «A través de la ventana: metáforas arquitectónicas y arte 1200 en Castilla y León», en ALCOY, R. (ed.): *Contextos 1200 i 1400 Art de Catalunya i art de l'Europa meridional en dos canvis de segle*, Barcelona: 213-228.
- SEBASTIÁN LÓPEZ, S. (1986): *El fisiólogo atribuido a san Epifanio. El bestiario toscano*, Madrid, Tuero.
- SICART GIMÉNEZ, Á (1983): «La intervención de Rodrigo Gil en la remodelación de la catedral de Orense», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 49: 287-296.
- SIRGANT, P. (1996): *Moissac. Bibleouverte*, Montauban, Color-Press.
- VERDIER, PH. (1980): *Le couronnement de la Vierge. Les origines et les premiers développements d'un thème iconographique*, París, Vrin, Institut d'Études Albert-le-Grand.
- VILLETTE, J. (1994): *Les portails de la cathédrale de Chartres*, París, Garnier.
- YZQUIERDO PERRÍN, R., GONZÁLEZ GARCÍA, J., y HERVELLA VÁZQUEZ, J. (1993): *La catedral de Orense*, León, Edilesa.

FUENTES

- Archivo Catedral Ourense (ACO), *Libro 4º de Actas Capitulares (1578-1584)*.
- Archivo Histórico Provincial de Ourense (AHPPO), *Protocolos Notariales*, Distrito de Ourense, Gonzalo Placer, 1545, fol. 22r-23vº, Caja 3.558.