

*ARTE, LITERATURA
ANTROPOLOGÍA...*



Fernán Pérez de Andrade «o bo» (sepulcro da igrexa de San Francisco, de Betanzos). T. mixta/táboa, 118x73 cm. Da serie «Xente no Camiño» de Alfredo Erias.

Escultura gótica de filiación burgalesa y orensana en Santo Domingo de A Coruña*

CARMEN MANSO PORTO**

Sumario

En estas páginas se atribuye a un taller de escultores de procedencia burgalesa y orensana el tímpano y los capiteles historiados de la iglesia de Santo Domingo de A Coruña, cuya cronología se adelanta al primer cuarto del siglo XIV.

Abstract

In these pages, the carving of the depicted tympanum and capitals of the church of Santo Domingo at the city of A Coruña are attributed to a workshop of sculpturers from Burgos and Orense origins. The chronology is moved and dated at the first quarter of the fourteenth century.

Hace unos años emprendí una revisión del estilo y de la cronología del tímpano de la iglesia parroquial de Santa María do Azougue (Betanzos), en donde se formula el modelo de Epifanía de los demás tímpanos de la comarca betanceira (San Francisco de Betanzos, San Nicolás de Cines y San Miguel de Figueroa) y el de Santo Domingo de A Coruña¹. En este trabajo rectifiqué la supuesta filiación portuguesa o inglesa que en mi tesis doctoral había atribuido a estos tímpanos de la Epifanía, que difieren en gestos y actitudes del modelo que difunden los escultores orensanos en San Fiz de Solovio (1316) (fig. 4)². Con estas pequeñas reflexiones se adelantaría la cronología del tímpano dominicano y de otras esculturas del convento hacia el primer cuarto del siglo XIV para atribuirlos a un taller de filiación burgalesa, muy vinculado a los escultores que, en la primera fase del estilo orensano, levantan el alzado de la *Claustra Nova* y labran el ángel trompetero. Seguramente un grupo de escultores de este taller catedralicio orensano se desplazó a la ciudad de A Coruña y la villa de Betanzos. Solo así se explicarían las relaciones estilísticas e iconográficas que ofrecen algunas de las piezas que vamos a analizar: el tímpano de la Epifanía y los capiteles reutilizados en la actual iglesia, con la escultura del claustro catedralicio de Burgos. Este mismo taller posiblemente trabajó en otros dos templos coruñeses: en Santa María del Campo y en San Francisco³.

* Es para mí un honor poder colaborar en este número de *Anuario Brigantino* con una pequeña y modesta aportación en el 25 aniversario de Alfredo Erias como director de la revista (n.º 6, 1983-n.º 30, 2007). Durante este tiempo hemos mantenido una buena amistad y personalmente he seguido con mucho interés la evolución de los veinticuatro números. Como lectora y colaboradora de *Anuario Brigantino* quiero destacar su profesionalidad y generosa entrega. La Revista ya se puede consultar por internet, en formato PDF, lo que facilita la investigación y contribuye a la difusión de sus contenidos, que esencialmente se refieren a la cultura gallega.

** **Carmen Manso Porto** es Doctora en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid. Académica correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de Galicia, de la Real Academia de la Historia y de la Academia Portuguesa da História. Directora del Departamento de Cartografía y Artes Gráficas de la Real Academia de la Historia.



Fig. 1. Clastra Nova de la catedral de Ourense. Capiteles: Epifanía, Salomón y la reina de Saba



Fig. 2. Clastra Nova de la catedral de Ourense. Ángel trompetero. Detalle.

Arte gótico gallego: el llamado estilo orensano

Hacia finales del siglo XIII, un grupo de escultores formados en la obra del claustro catedralicio de Burgos: los que labran algunas esculturas de porte monumental, se desplazan a la ciudad de Ourense para levantar la llamada *Clastra Nova* catedralicia. La dureza del material –granito- y el empleo de tipos aprendidos de los llamados «Libros de modelos» darían como resultado unas figuras de aspecto monumental, con paños acartonados y quebraduras angulares (figs. 1, 28). La raíz última de su estilo se encuentra en las esculturas monumentales de la portada sur de la abadía de Saint-Denis en Francia (c. 1240-1250) y se impone en Galicia durante más de medio siglo⁴. Pero los escultores orensanos, a diferencia de los artífices del claustro burgalés, en lugar de emplear estos diseños geométricos como patrones que les permitiesen regular el trazado de las figuras, transforman el oficio en un estilo escultórico. Así también pudieron atender a una gran demanda en la geografía gallega. Serafín Moralejo lo ha denominado «estilo orensano» porque es en Ourense donde se introduce y en donde alcanza un mayor arraigo. Se puede también denominar «arte gótico gallego»⁵. A la primera fase de este estilo corresponden el alzado del nuevo claustro orensano y un ángel trompetero, en cuya figura, de mejor calidad que las demás y muy parecida a la escultura de la Sibila del claustro burgalés, una de las piezas menos logradas de ese conjunto, se aprecia el tránsito del estilo de Burgos al de Ourense (figs. 2-3)⁶.

Hacia 1308, los artífices del taller orensano se ven obligados a interrumpir la obra de la *Clastra Nova* para asumir la reconstrucción del convento franciscano, por legado *pro anima* del prelado Pedro Yáñez de Novoa para redimir su culpa por haber ordenado su incendio en 1294⁷. Es entonces, o quizás en los primeros años del siglo XIV, cuando comienza la itinerancia de este taller gótico por diferentes lugares de Galicia para trabajar en importantes empresas: en la cabecera de la catedral de Lugo (1308-1320)⁸, en la capilla mayor del convento franciscano de Pontevedra, financiada por el almirante y poeta Payo Gómez Chariño por donación *post obitum*⁹; en el tímpano de la fachada principal de la parroquia de Santa María del Azougue en Betanzos, en el tímpano de la Epifanía y en otras

esculturas de Santo Domingo de A Coruña, en algunos capiteles del alzado del templo de San Francisco de A Coruña, en Santa María del Campo de A Coruña y en el tímpano de la Epifanía de San Fiz de Solovio en Santiago de Compostela (figs. 4-5).

Los dos modelos de Epifanía formulados en los tímpanos gallegos: el compostelano y el de la comarca de Betanzos y A Coruña.

El modelo de **Epifanía** de los talleres orensanos, formulado en un **capitel del claustro catedralicio orensano**, se difunde por Galicia y se constituye en uno de los motivos más empleados en los tímpanos gallegos, particularmente en la diócesis de Santiago (figs. 1, 6). Representa a la Virgen entronizada sedente con el Niño; Éste bendice con la diestra y porta un fruto con la siniestra; Melchor arrodillado le ofrece un bote de ofrendas. El rey más joven –Baltasar– se sitúa en el centro de todas las representaciones burgalesas, orensanas, compostelanas y betanceiras, que también se justifica por la filiación burgalesa de los talleres orensanos. En el claustro burgalés y en los tímpanos de San Fiz y San Benito de Santiago se destaca el color negro de su rostro (figs. 4, 8, 10). En su momento todas las esculturas estuvieron policromadas y entonces también se diferenciaba el color de los rostros de los reyes.

Baltasar y Gaspar, en actitud de diálogo, portan sendos botes de ofrendas. Baltasar –imberbe– mira hacia Gaspar –barbado– y con el dedo índice –de tamaño mayor del natural– señala la estrella que les ha guiado ante el Niño (figs. 1, 6). A la derecha se sitúa san José sedente dormido apoyando su cabeza sobre un bastón en tau. Un esquema muy parecido muestra el capitel de la Epifanía de Santa María del Campo (A Coruña), situado en el primer tramo de la nave del Evangelio



Fig. 3. Portada del claustro de la catedral de Burgos.



Fig. 4. Tímpano de la Epifanía de San Fiz de Solovio.

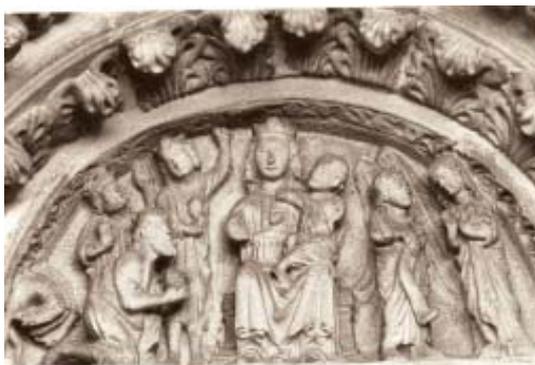


Fig. 5. Tímpano de la Epifanía de Santa María del Azougue (Betanzos).



Fig. 6. Clastra Nova de la catedral de Ourense. Capitel de la Epifanía.



Fig. 7. Santa María del Campo (A Coruña). Capitel de la Epifanía. Detalle.

(fig. 7). El tratamiento de los rostros, aunque algo más rudo, recuerda a los capiteles de la Anunciación y Epifanía de la *Clastra Nova* orensana. En la parte inferior del soporte de este capitel coruñés figura un epígrafe con la fecha de 1302, lo cual abunda en su filiación orensano-burgalesa en la primera fase del estilo¹⁰.

El **primer tímpano** del modelo compostelano es el de de San Fiz de Solovio, financiado por el rector Juan de Ben en 1316, que se incorpora a la escena como donante arrodillado, y labrado por el maestre F. Paris. En el centro se sitúa la Virgen entronizada sedente con el Niño, en actitud frontal, como si se tratase de una imagen de culto, conocida popularmente como la «Virgen de los Reyes»¹¹. Las figuras que le acompañan se asocian a ella como si fuesen sus atributos. A la izquierda se localiza a Melchor de perfil al espectador, adorando al Niño; a Baltasar y a Gaspar, de pie mirando al espectador, aunque Baltasar suele girar la cabeza hacia Gaspar y señala la estrella con el dedo índice de la mano diestra. Al otro lado del tímpano se sitúa san José sedente, dormido y apoyado sobre un bastón en tau, y el donante arrodillado que participa de la escena central. Este tímpano pertenece a la segunda fase del estilo orensano (fig. 4)¹². Los demás tímpanos de la diócesis compostelana siguen este modelo con pequeños cambios: introducción de ángeles turiferarios adorando a la Virgen o el escudo de armas del donante (San Benito del Campo) (Fig. 8). Todos mantienen la actitud frontal de Baltasar y Gaspar, que se dirigen al espectador. El de San Benito del Campo es el heredero directo de San Fiz y su estilo responde al mismo taller orensano. Los demás tímpanos son de cronología algo más avanzada: el más tardío se sitúa ya en el primer cuarto del siglo XV (Santa María del Camino), pero en su esencia todos conservan el mismo modelo compositivo¹³.

El **segundo modelo de Epifanía** corresponde a los tímpanos de la comarca de Betanzos y de ciudad de A Coruña (fig. 9). Difiere del compostelano en la actitud y en la distribución de los reyes: Melchor arrodillado y de perfil al espectador se sitúa en primer plano entre Baltasar y Gaspar, que están en animado diálogo señalando la estrella que les ha guiado ante el Niño; en la introducción de los caballos de los reyes, que asoman sus cabezas por detrás de éstos, y en la posibilidad de sustituir o no a san José por otra escena del ciclo de la Navidad: la Anunciación (en Santa María del Azougue) o de la vida de los fundadores

de las órdenes mendicantes (la estigmatización de san Francisco en la iglesia franciscana de Betanzos) (fig. 12). san José sedente se mantiene en los tímpanos de San Miguel de Figueroa y en San Nicolás de Cines. En el de Santo Domingo de A Coruña, hoy perdido, no se puede identificar al supuesto acompañante, pero cabe suponer que fuese un san José sedente, un santo Domingo o una Anunciación (fig. 9).

Desde el punto de vista formal y estilístico, este segundo modelo de Epifanía se formula en el tímpano de Santa María del Azogue en Betanzos, labrado hacia al primer cuarto del siglo XIV por un taller itinerante de formación burgalesa y orensana¹⁴ (fig. 5). Sus antecedentes iconográficos y estilísticos más inmediatos se encuentran en el relieve de la Epifanía sobre el pilar angular del claustro de la catedral de Burgos y en el sepulcro de doña Berenguela en el monasterio de Las Huelgas¹⁵ (figs. 10-11). En ambas escenas burgalesas nos encontramos con los referidos gestos y actitudes de los reyes betanceiros y lo mismo cabe apuntar para la imagen de la Virgen con el Niño de los tímpanos betanceiros y de A Coruña y para la Anunciación figurada en el lado derecho del tímpano del Azogue (Betanzos), diferente a las demás representaciones del gótico gallego (fig. 5). Sus motivos iconográficos y su esquema compositivo proceden del pilar angular de la Anunciación del claustro de la catedral de Burgos y del citado sepulcro de doña Berenguela¹⁶ (figs. 10-11).

El tímpano de la Epifanía de Santo Domingo de A Coruña se conserva en el Museo Arqueológico e Histórico de San Antón. Se encuentra muy dañado: la parte inferior se ha perdido y la escena de la derecha está muy raída, con lo cual no se puede identificar. Al



Fig. 8. Tímpano de la Epifanía de San Benito del Campo (Santiago de Compostela).



Fig. 9. Tímpano de la Epifanía de Santo Domingo de A Coruña.



Fig. 10. Tímpano de la Epifanía del claustro de la catedral de Burgos.



Fig. 11. Sepulchro de doña Berenguela. Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas (Burgos).

Niño le falta la cabeza y la de la Virgen se encuentra muy dañada y apenas se aprecian en ella las cuencas de los ojos (fig. 9). Pese al desgaste del conjunto, se percibe que su estilo e iconografía se relacionan con el tímpano de Santa María del Azogue y se podría también fechar hacia el primer cuarto del siglo XIV (fig. 4)¹⁷.

A la izquierda, Melchor se arrodilla entre Gaspar y Baltasar formando un grupo ajeno al espectador. Baltasar y Gaspar, en actitud de diálogo, señalan la estrella alzando sus respectivos brazos. El dedo índice de la mano izquierda de Baltasar destaca por su tamaño, como también lo vemos en los capiteles de la Epifanía y de Salomón y la reina de Saba de la *Claustra Nova* de la catedral de Ourense y en los modelos burgaleses del claustro catedralicio y en el sepulchro de doña Berenguela en el Panteón Real de las Huelgas (figs. 1, 10-11). Por detrás de los reyes seguramente asomaban las cabezas de los caballos, tal y como vemos en Santa María del Azogue y en San Francisco de Betanzos (figs. 5, 11). Para la escena de la derecha cabría identificar un san José sedente como el de las escenas burgalesas y de la *Claustra Nova* orensana, o bien una imagen del fundador de la Orden dominicana o un grupo de la Anunciación como el de Santa María del Azogue¹⁸.

Los capiteles historiados y vegetales del interior de la iglesia dominicana: su filiación orensana y burgalesa

En el costado nordeste del transepto de la actual iglesia barroca se localiza una arquería de medio punto hoy cegada, reutilizada del alzado del templo medieval. El arco, con sendas molduras de nacela en las aristas, voltea sobre triples capiteles y haces de columnas de diferente sección: de cinco haces las del lado norte y de tres las del lado sur (fig. 13). En los capiteles de ambos lados también se aprecian algunas variantes en el perfil de sus collarinos y en su adaptación a la sección de sus respectivos soportes. Seguramente proceden de diferentes arcos del alzado de la iglesia medieval. En el capitel menor del ángulo izquierdo se representa a dos personajes de pie, descalzos, en actitud de diálogo; el más joven, con los cabellos rizados, alza una maza con la mano derecha y sujeta su

manto con la izquierda; el otro, anciano, con largos cabellos y barbado, levanta la mano derecha en actitud de darle una orden o de recriminarle y sujeta su manto con la otra. A continuación se sitúa un animal –león, dragón o grifo–, con la cabeza mutilada, mirando al frente. En una esquina del capitel central, una mujer sentada de perfil, con el tronco de su cuerpo y la mirada vuelta al espectador, sostiene a un niño en sus rodillas y éste rodea con su brazo el cuello de su madre. El cuerpo del niño, de gran tamaño con respecto al canon de la madre, se halla muy dañado y de él sólo se conservan las manos, el remate de la túnica y los pies (figs. 14-16). El resto del capitel se decora con dragones afrontados y simétricos con colas rameadas, entre motivos vegetales, que nada tienen que ver con el referido asunto historiado. En mi tesis doctoral, Moralejo me sugirió dos posibles



Fig. 12. Tímpano de la Epifanía. San Francisco de Betanzos.



Fig. 13. Iglesia de Santo Domingo de A Coruña. Arquería.



Fig. 14. Iglesia de Santo Domingo de A Coruña. Capiteles.



Fig. 15. Iglesia de Santo Domingo de A Coruña. Capitel.

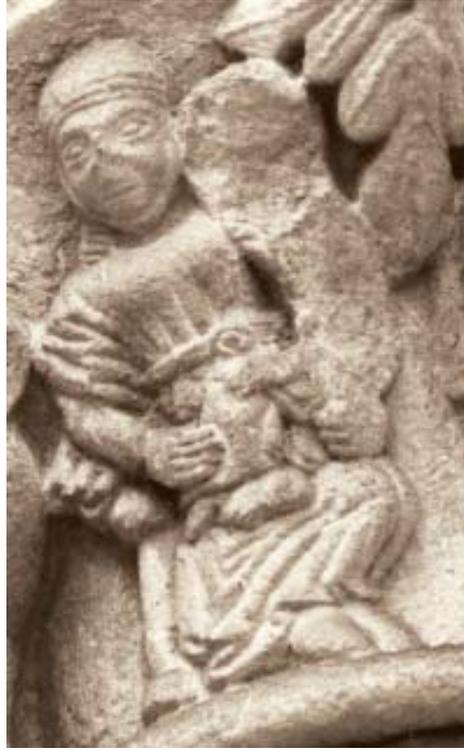


Fig. 16. Iglesia de Santo Domingo de A Coruña. Capitel. Mujer con niño.

interpretaciones. Así, los hombres de pie podrían figurar a Yavé o a Adán reconviniendo a Caín por la matanza de su hermano Abel, y la escena contigua, a Eva con su nuevo hijo Set. Otra segunda posibilidad, más remota, sería que el personaje anciano figurase a Abraham riñendo al joven Ismael por burlarse de su hermano Isaac, cuando se celebraba la fiesta de la terminación de la lactancia de éste, lo que motivaría su destierro con su madre Agar. Si la maza del personaje joven no parece muy adecuada para esta secuencia, sí lo sería la figuración de Sara con su hijo Isaac en brazos, cuya edad podría alcanzar los tres años, cuando debió tener lugar aquel acontecimiento. Por otro lado, la postura frontal del animal situado entre las dos secuencias de la escena bíblica coruñesa, y su propio diseño recuerdan a los dibujos de leones de Villar de Honnecourt y de otros libros de modelos. No tendría mayor finalidad que la de rellenar y decorar el resto del capitel, como los demás seres fantásticos y vegetales labrados en los mismos capiteles¹⁹.



Fig. 17. Iglesia de Santo Domingo de A Coruña. Capiteles vegetales. Detalle.



Fig. 18. Iglesia de Santo Domingo de Pontevedra. Capiteles de la Matanza de los Inocentes.



Fig. 19. Sepulcro de doña Berenguela Monasterio de las Huelgas (Burgos). Matanza de los Inocentes.



Fig. 21. Militar vestido con perpunte. Beato de San Andrés del Arroyo. c. 1210-1220. París. Biblioteca Nacional.



Fig. 20. Catedral de Notre-Dame de París. Portada del transepto norte. Tímpano. Tercer registro. Matanza de los Inocentes.



Fig. 22. Esculturas de Fernando III y del obispo Mauricio. Claustro de la catedral de Burgos.



Fig. 23. Esculturas de Fernando III y Beatriz de Suabia. Claustro de la catedral de Burgos.

El capitel del lado opuesto ofrece motivos vegetales muy naturalistas como los que vemos en el alzado de la *Claustra Nova* orensana. El tipo de desbastado y el fondo liso en algunas zonas, que también se aprecia en los capiteles historiados, responde a los modelos de la *Claustra Nova* orensana (figs. 6, 17).

Al revisar diferentes escenas de la Matanza de los Inocentes en los repertorios burgaleses y en las pocas imágenes que permanecen en Galicia: la de los capiteles del arco de ingreso y toral contiguo a la capilla mayor de Santo Domingo de Pontevedra (ya del último cuarto del siglo XIV)²⁰, he podido advertir que en ellas hay algunos gestos y actitudes semejantes a los del capitel historiado coruñés. Todo ello me ha llevado a revisar las supuestas identificaciones de escenas bíblicas y a reconsiderar que los escultores hayan podido representar una secuencia peculiar y reducida de la Matanza de los Inocentes. El personaje anciano barbado podría ser Herodes, que ordena la matanza a un subordinado romano, de aspecto más joven, con el cabello rizado y con indumentaria parecida a la del rey romano. La mujer sedente muestra un rostro angustiado y luce una sencilla toca ajustada que le cubre el pelo y el cuello. Sostiene al hijo en sus brazos y éste le agarra por el hombro derecho. Da la sensación de que la mujer quiere impedir que le arrebaten a su hijo de los brazos (fig. 16). La escenas burgalesas y la de Santo Domingo de Pontevedra, que se inspira en la del sepulcro de doña Berenguela, son más cruentas: figuran a Herodes sedente con la mano izquierda alzada mostrando el dedo índice –de gran tamaño como el de Baltasar en el capitel de la Epifanía de la *Claustra Nova*– en actitud de impartir justicia y dar la orden a un subordinado romano que se arrodilla sobre una pierna ante él. Detrás, los soldados romanos con armaduras y cabezas protegidas con



Fig. 24. Sarcófago paleocristiano de Alcaudete (Jaén).



Fig. 25. Sarcófago paleocristiano de Layos. Real Academia de la Historia.

yelmos, están descuartizando con sus espadas a varios inocentes (figs 6, 18-19). En el relieve de la Matanza de los Inocentes del tímpano de la portada del transepto norte de la catedral de Notre-Dame de París (c. 1250) se representan las dos secuencias, muy parecidas al esquema de las Huelgas: Herodes sentado ordena a un subordinado la matanza de los niños; dos mujeres, con sus hijos en brazos, intentan impedir que los dos soldados los ejecuten (fig. 20)²¹.

El personaje joven de Santo Domingo de A Coruña porta una maza en lugar de la espada (fig. 14). Aquella arma y el gesto de alzarla con el brazo izquierdo la encontramos en una miniatura del beato de San Andrés del Arroyo (c. 1210-1220) (fig. 21)²². En algunas representaciones, el personaje romano que recibe la orden de ejecutar la matanza viste de forma más elegante que los soldados²³.



Fig. 26 Sarcófago paleocristiano de Layos. Real Academia de la Historia. Detalle.

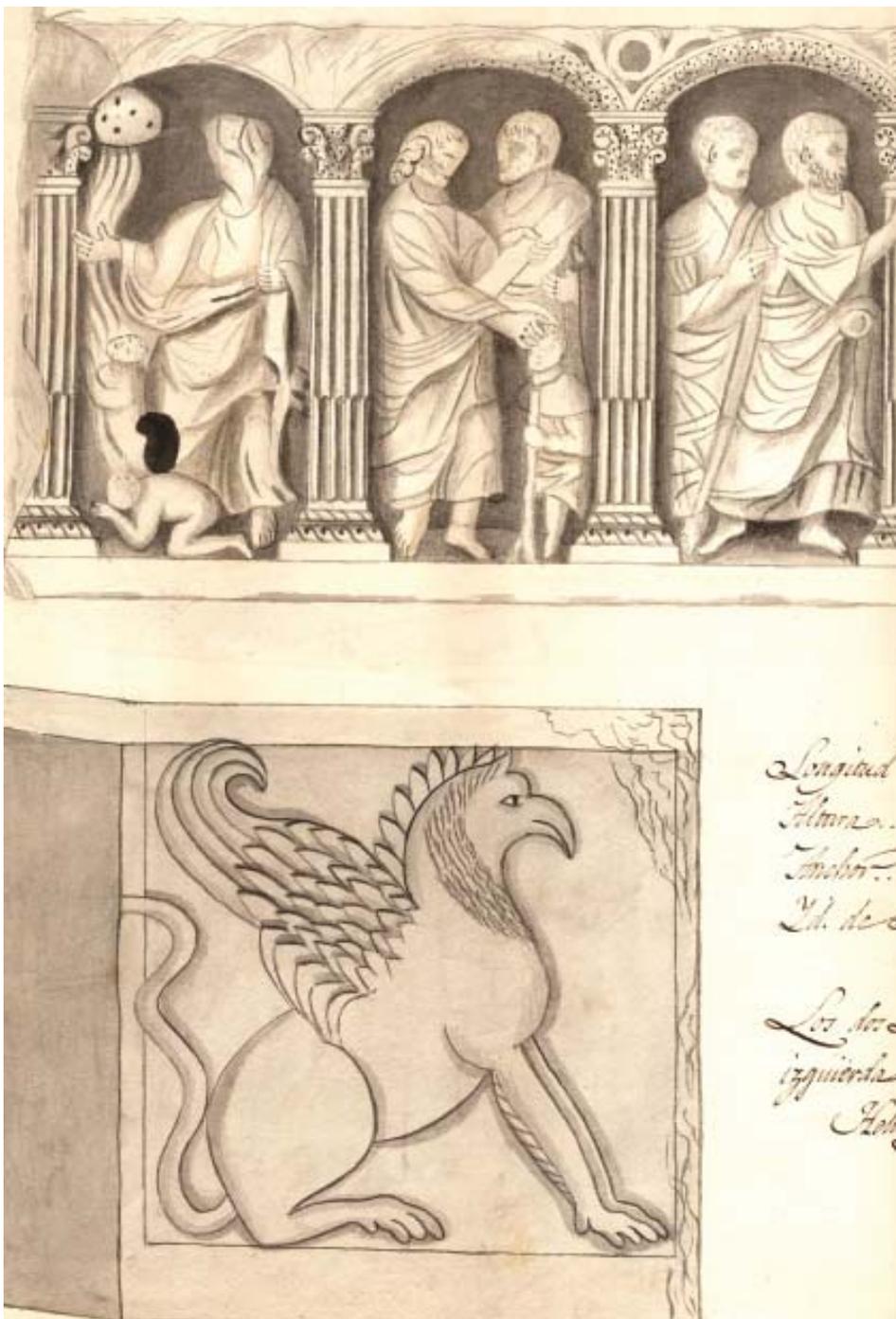


Fig. 27 Sarcófago de Hellín. Dibujo de Isidro Aguado. 1834. Real Academia de la Historia.
Detalle.



Fig. 28. Sepulcro de Pedro Yáñez de Noboa. Catedral de Ourense.

Las tocas de las dos madres de la escena de las Huelgas son muy parecidas a la de la mujer de A Coruña. El rostro de una de las mujeres del sepulcro de las Huelgas agarra con una mano a su hijo, que ha sido descuartizado por un soldado, y con la otra muestra su dolor. Su aspecto es muy parecido al de la mujer coruñesa. Los vestidos y las tocas de las mujeres de ambos conjuntos ofrecen rasgos afines y se ajustan a la moda castellana del siglo XIII (figs. 16, 19). El cinturón con hebilla de la mujer coruñesa es semejante al que porta la Virgen del tímpano del Azougue. Ambas lucen un tipo de saya ajustada y encordada, como las que se figuran en las viñetas de las Cantigas de Alfonso X el Sabio (figs. 5, 16)²⁴.

La forma en que los personajes del capitel coruñés sujetan sus respectivas capas a la altura de la cadera del lado izquierdo evoca modelos del claustro burgalés: las esculturas monumentales de Fernando III con el obispo Mauricio o la del mismo monarca con la reina Beatriz de Suabia (figs. 22-23)²⁵. En general, las esculturas del claustro burgalés se recogen el manto con un brazo y en el centro éste organiza un pliegue triangular.

En los relieves de algunos **sarcófagos paleocristianos** encontramos antecedentes más lejanos para los gestos, actitudes e indumentarias de las dos figuras de los capiteles de Santo Domingo de A Coruña. En ellos se representan escenas de milagros de la vida de Cristo formando grupos de dos o tres figuras. La imagen de Cristo imberbe, con el cabello más largo, suele distinguirse de la de los apóstoles y otros personajes que le acompañan: estos tienen cabellos cortos rizados y barba parecidos a los del personaje mayor coruñés. Las capas cruzando por uno de los hombros, la caída de las túnicas, los plegados de las ropas y los pies desnudos son quizá los rasgos más significativos. Entre otros ejemplares cabe mencionar las escenas de los sarcófagos de Alcaudete, Layos y Hellín²⁶ (figs. 24-27). Las escenas del sarcófago de Hellín están separadas por arquerías con columnas, como

vemos en algunos sepulcros burgaleses, especialmente el de doña Berenguela en las Huelgas. En los lados menores del sarcófago de Hellín se figuran sendos grifos de perfil (fig. 27). En los capiteles de Santo Domingo de A Coruña, junto a la mujer con el niño se representa a otro ser fantástico parecido, pero en actitud frontal: se distinguen las pezuñas de león, pero falta la cabeza para poder identificar la imagen de un grifo (fig. 14).

Conclusión

Desde el punto de vista estilístico, los capiteles figurados de Santo Domingo de A Coruña revelan la mano de un taller orensano de formación burgalesa, que también debió trabajar en el tímpano del convento dominicano y en el de Santa María del Azogue hacia el primer cuarto del siglo XIV. A este mismo taller se pueden atribuir otras piezas coruñesas. El taller emplea el mismo repertorio que los escultores orensanos que labran durante la misma etapa (c. 1308-1320) los sepulcros de los preladados, el de una infanta niña y la Virgen de la Leche en la catedral de Ourense (fig. 28). Sin embargo, sus figuraciones más naturalistas y su geometrismo más suave se aproximan a la escultura del ángel trompetero y a otras parecidas de origen burgalés. Estos rasgos se aprecian en los ropajes, en los que se combinan los plegados tubulares de las túnicas con las líneas geométricas de los mantos, y en los rostros expresivos de las figuras, con los ojos rasgados y finamente tallados, bocas menudas y ceños ligeramente fruncidos.

La identificación de este taller activo en A Coruña y en Betanzos durante el primer cuarto del siglo XIV nos lleva a plantear la itinerancia del taller formado en la *Claustra Nova* de la catedral de Ourense por diferentes puntos de la geografía gallega. Estos artesanos difunden los motivos iconográficos importados de Burgos y lo fundamental de su estilo escultórico. Un grupo se desplaza a Lugo, otro a Santiago, un tercero a Pontevedra y un cuarto a A Coruña y Betanzos para atender a la demanda artística que se produjo en esas ciudades. Lo más significativo de estos artífices, que formarían sus respectivos talleres de trabajo en las referidas ciudades, es que en todos ellos predomina una estética más naturalista en el tratamiento de las figuras y de las vegetaciones, que les diferencia de las formas geométricas características de la escultura de la catedral orensana y del convento franciscano de esa misma ciudad.

Como conclusión, cabe, pues, plantear que los escultores que importaron el estilo gótico burgalés y trabajaron en Ourense en la primera y segunda fase del nuevo estilo fueron los que transformaron con más pureza el oficio escultórico en un peculiar estilo. Las formas geométricas elementales que permitían regular el trazado de la figura se incorporaron a su trazado final. De esta manera, los escultores orensanos lograron unas figuras de acusado geometrismo en el tratamiento de la anatomía y de los pliegues de sus indumentarias (fig. 28). Este estilo les diferencia de los demás talleres que circularon por Galicia para difundir los mismos modelos. Su resultado sería un arte local más expresivo en el que se aprecian las huellas de la iconografía y del estilo del arte burgalés y orensano.

NOTAS

¹ Carmen Manso Porto, «La filiación burgalesa de los tímpanos betanceiros: su formulación en Santa María do Azogue», en *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios. Homenaje al Prof. Dr. Serafín Moralejo Álvarez*, Dirección y coordinación Ángela Franco Mata, Xunta de Galicia, 2004, t. III, pp. 175-180.

² Carmen Manso Porto, «El convento de Santo Domingo de La Coruña», *Anuario Brigantino*, 13, 1990, pp. 218-219; id., *Arte gótico en Galicia. Los dominicos*, La Coruña, 1993, t. II, pp. 447 y ss.; id., «Arte gótico», cap. 5, «Arquitectura y escultura monumental», en Ramón Yzquierdo Perrín y Carmen Manso Porto, *Arte*

Medieval II, Proyecto Galicia, tomo XI, en *Galicia-Arte*, Hércules de Ediciones, S. A., La Coruña, 1996, pp. 281-379 (p. 340 para esta cita). Al analizar el tímpano de Santo Domingo de A Coruña y otras piezas dominicanas con un estilo parecido, había propuesto una fecha de hacia 1340.

³ En efecto, al trabajar con las piezas dominicanas coruñesas he podido apreciar los paralelos estilísticos y algunos motivos iconográficos que se encuentran en ambos templos. Aquí solo voy a tratar del tímpano de la Epifanía y de los capiteles historiados. En otro estudio es mi intención analizar otras esculturas de Santa María del Campo, de Santo Domingo y San Francisco de A Coruña.

⁴ Serafín Moralejo Álvarez, *Escultura gótica en Galicia (1200-1350)*, Resumen de la memoria presentada para la obtención del grado de doctor, Universidad de Santiago, Facultad de Geografía e Historia, Santiago, 1975, 35 pp. Reeditado en Ángela Franco Mata, dirección y coordinación, *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios. Homenaje al Prof. Dr. Serafín Moralejo Álvarez*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 2004, t. I, pp. 71-87. Para la portada de Saint-Denis véase Willibald Sauerländer, *La sculpture Gothique en France: 1114-1200*, París, 1972, p. 150, fig. 183.

⁵ Serafín Moralejo Álvarez, *Escultura gótica en Galicia (1200-1350)*, cit., pp. 28-35, ha sido el primero en estudiar el estilo orensano. Véanse también Carmen Manso Porto, «Arquitectura y escultura monumental: siglos XIV y XV», en *Arte Medieval (II)*, cit., pp. 282-292 (con ilustraciones); Ramón Yzquierdo Perrín, «El Museo de la Catedral de Orense. Fondos medievales en piedra», *Boletín de Estudios del Seminario Fontán Sarmiento*, 13, 1992, pp. 49-59; id., «La Catedral medieval» y «El Museo. Época medieval», en *La Catedral de Orense*, León, 1993, pp. 7-74, 194-195, 167-177 (con ilustraciones).

⁶ Serafín Moralejo Álvarez, *Escultura gótica en Galicia (1200-1350)*, cit., pp. 29-30.

⁷ Para el incendio del convento franciscano de Ourense producido con motivo de una revuelta urbana véanse Doroteo Calonge, *Los tres conventos de San Francisco de Ourense. Monografía crítico-vindictiva*, Osera (Orense), 1949, cap. V, p. 141, 159-162; Carmen Manso Porto, *Arte gótico en Galicia: los dominicos*, Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa, La Coruña, 1993, t. I, pp. 242-243, 274; José García Oro, *Galicia en los siglos XIV y XV*, Pontevedra, 1987, t. II, p. 108; id., *Francisco de Asís en la España Medieval*, Santiago de Compostela, 1988; Francisco Fariña Busto y Dolores Fraga Sampedro, *O convento de San Francisco de Ourense*, Ourense, 2000.

⁸ Carmen Manso Porto, «Arquitectura y escultura monumental», en *Arte Medieval (II)*, cit., pp. 286-288, para la cabecera de la catedral de Lugo cuya construcción he situado entre 1308-1320. Su alzado se inspira en la girola (c. 1250) y en la nueva corona de capillas absidales de la catedral de Burgos (c. 1275-1300).

⁹ Para la financiación de la capilla mayor de San Francisco de Pontevedra véanse Carmen Manso Porto, *Arte gótico en Galicia: los dominicos*, cit., t. II, pp. 487-488; id. «Arquitectura y escultura monumental», en *Arte Medieval (II)*, cit., p. 294.

¹⁰ En otro lugar profundizaré sobre esta posible filiación artística. Para esta iglesia véanse especialmente José Villamil y Castro, *Iglesias gallegas en la Edad Media*, Madrid, 1904, pp. 221-224; José María Caamaño Martínez, *Contribución al estudio del gótico en Galicia (Diócesis de Santiago)*, Universidad de Valladolid, 1962, pp. 92-102; Senén Constenla Costa, *Iglesia Colegiata de Santa María del Campo (La Coruña)*, A Coruña, Caixa Nova, 1992; Dolores Barral Rivadulla, *La Coruña en los siglos XIII al XV. Historia y configuración urbana de una villa de realengo en la Galicia medieval*, A Coruña, 1998, pp. 211-255.

¹¹ Serafín Moralejo Álvarez, *Escultura gótica en Galicia (1200-1350)*, cit., p. 35.

¹² Ibid., *Escultura gótica en Galicia (1200-1350)*, cit., pp. 32, 35; Carmen Manso Porto, «Arquitectura y escultura monumental», en *Arte Medieval (II)*, cit., pp. 289-290.

¹³ Para los tímpanos compostelanos véanse Jesús Carro García, «O tímpano da capela de dona Leonor», *Arquivo do Seminario de Estudos Galegos*, V, 1930, pp. 147-152; Jesús M.^a Caamaño Martínez, «Seis tímpanos compostelanos de la Adoración de los Reyes», *Archivo Español de Arte*, XXXI, 1958, pp. 331-338, 335-336 para esta cita; Id., «Sobre la inscripción del tímpano compostelano de Santa María 'a Nova'», *Archivo Español de Arte*, XXXII, 1959, n.º 149, pp. 350-351; Carmen Manso Porto, «Arquitectura y escultura monumental», en *Arte Medieval (II)*, cit., pp. 350-351; M.^a Dolores Barral Rivadulla, «La Epifanía: sus variantes iconográficas en la escultura bajomedieval gallega», en V Simposio Bíblico Español, *La Biblia en el arte y en la literatura*, Valencia-Pamplona, 1999, Tomo II: Arte, pp. 105-116; Rocío Sánchez Ameijeiras, «Espiritualidad mendicante y arte gótico», en *Las religiones en la historia de Galicia*, ed. de Marco V. García Quintela, Universidade de Santiago de Compostela, n.º 7-8, 1996, separata, pp. 333-353 (p. 349 para esta cita). La Revista *Abrente* publicará un estudio que he preparado sobre un tímpano compostelano, que vinculo con el arzobispo fray Berenguel de Landoria.

¹⁴ Carmen Manso Porto, «La filiación burgalesa de los tímpanos betanceiros: su formulación en Santa María do Azogue», cit., pp. 175-180. Para los tímpanos de la comarca de Betanzos véase Francisco Vales Villamarín, «Notas arqueológicas. Tímpanos con el tema de la Adoración de los Reyes en templos de la comarca betancera», *Abrente*, n.º 5, 1973, pp. 37-39 con ilustraciones.

¹⁵ Para la escultura del claustro de la catedral de Burgos remito a la relación bibliográfica citada por Rocío Sánchez Ameijeiras, «La portada del Sarmental de la catedral de Burgos. Fuentes y fortuna», *Materia 1, L'Estil*, 2001, pp. 161-198 (notas 2 y 4 para esta cita). Frederick B. Deknatel, «The thirteenth century Gothic sculpture of the cathedrals of Burgos and Leon», *The Art Bulletin*, XVII, 1935, pp. 243-389 (con muchas ilustraciones). Véanse también Henrik Karge, *La catedral de Burgos y la arquitectura del siglo XIII en Francia y España*, Junta de Castilla y León, Valladolid, 1995 (pp. 256-262 para el claustro); Salvador Andrés Ordax, «Arquitectura y escultura monumental gótica en el territorio burgalés», en *El arte gótico en el territorio burgalés*, Burgos, 2006, pp. 125-144. Para el sepulcro de doña Berenguela véanse María Jesús Gómez Bárcena, «La Anunciación en los sepulcros góticos burgaleses», *Reales Sitios*, n.º 78, 1983, p. 65; *Id.*, *Escultura gótica funeraria en Burgos*, Excma. Diputación Provincial de Burgos, 1988, pp. 196-197, figs. 152-227; *id.*, «El Panteón Real de las Huelgas de Burgos», en *Vestiduras ricas. El monasterio de las Huelgas y su época. 1170-1340*, Del 16 de marzo al 19 de junio de 2005, Palacio Real de Madrid, pp. 51-72.

¹⁶ Carmen Manso Porto, «La filiación burgalesa de los tímpanos betanceiros: su formulación en Santa María do Azogue», cit., p. 178; Para las representaciones de la Anunciación en esta iglesia véase Begoña Fernández Rodríguez, «El tema de la Anunciación en el templo parroquial de Santa María do Azogue (Betanzos)», *Anuario Brigantino*, 21, 1998, pp. 343-352 (describe brevemente la escena del tímpano como peculiar, con respecto a las demás anunciaciones representadas en el interior del templo, aludiendo a mi hipótesis sobre su filiación).

¹⁷ Carmen Manso Porto, «La filiación burgalesa de los tímpanos betanceiros: su formulación en Santa María do Azogue», cit., p. 180.

¹⁸ Carmen Manso Porto, «El convento de Santo Domingo de La Coruña», *Anuario Brigantino*, cit., pp. 218-220; Dolores Barral Rivadulla, *La Coruña en los siglos XIII al XV*, cit., pp. 346-348, propone otra cronología.

¹⁹ Para la ubicación de estos capiteles y su iconografía véanse Carmen Manso Porto, «El convento de Santo Domingo de La Coruña», *Anuario Brigantino*, cit., pp. 220-221; *id.*, *Arte gótico en Galicia. Los dominicos*, cit., t. II, p. 450; Dolores Barral Rivadulla, *La Coruña en los siglos XIII al XV*, cit., pp. 350-352.

²⁰ Para estos capiteles véase Carmen Manso Porto, *Arte gótico en Galicia. Los dominicos*, cit., t. II, pp. 498-500, VI, lám. 14.

²¹ Willibald Sauerländer, *La sculpture Gothique en France: 1114-1200*, cit., fig. 180.

²² Amalia Descalzo, «El vestido entre 1170 y 1340 en el Panteón Real de las Huelgas», en *Vestiduras ricas. El monasterio de las Huelgas y su época. 1170-1340*, cit., pp. 107-118, reproduce esta imagen del militar, al analizar el peripunte que viste sobre la loriga.

²³ El de Pontevedra viste cota de malla, pero no lleva yelmo de protección en la cabeza. Sí lo tienen los soldados que ejecutan a los niños en la escena siguiente. En los relieves de las Huelgas, sin embargo, no se establece esta diferencia: todos los personajes lucen el mismo arnés.

²⁴ Gonzalo Menéndez Pidal en colaboración con Carmen Bernis, «Traje, aderezo, afeites», en Gonzalo Menéndez Pidal, *La España del siglo XIII leída en imágenes*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1986, pp. 51-104, analizan muchos ejemplos de las miniaturas y de la escultura burgalesa.

²⁵ Véanse imágenes en Henrik Karge, *La catedral de Burgos y la arquitectura del siglo XIII en Francia y España*, cit., figs. 96-97.

²⁶ Para estos sarcófagos véase Manuel Sotomayor Muro, *Datos históricos sobre los sarcófagos romano-cristianos de España*, Universidad de Granada, 1973, pp. 41-42, 78-81, 91-92, figs. 6, 13 y 22. Para los de Layos y Hellín conservados en la Real Academia de la Historia, véase también *Tesoros de la Real Academia de la Historia*, Madrid, Real Academia de la Historia, Patrimonio Nacional, 2001, fichas 72-73, pp. 237-238.