

Aspectos de lo cotidiano en el arte medieval gallego

M^a DOLORES BARRAL RIVADULLA

Universidade de Santiago de Compostela

RESUMEN

El trabajo se centra en una recopilación de aquellas imágenes que dentro del arte gallego son susceptibles de ser utilizadas como documento para una “reconstrucción” del día a día de las gentes medievales. Para lograr este objetivo se contrasta la información que proporcionan las fuentes documentales con la de las imágenes (tanto de carácter sacro como profano) si bien teniendo presente elementos correctores como la estética, la pericia del artista o el público a quien van dirigidas (con lo que conlleva de particular interpretación de la realidad).

Palabras clave: Iconografía- Medioevo- Galicia.

ABSTRACT

The work is a summary of images of the Galician art. These images are interpreted as a document to reconstruct the daily life in the Middle Ages. These artistic manifestations are completed by the documents (so much of sacred as profane character) though it is necessary to value elements correctors as the aesthetics, their public

Keywords: Iconography- Middle Age- Galicia.

Plantear la identificación de lo cotidiano en el Medioevo a través del arte conlleva la definición previa de lo que por tal se entiende. Sobre todo porque entonces, más que ahora, lo cotidiano resulta de la fusión de lo existente y del imaginario.

Un día a día en el que se entremezclan el mundo vivido y el mundo pensado, donde la esfera de las ideas se incorpora a la realidad y se hace tangible a través de los comportamientos y creencias de las gentes. Se construye entonces esa realidad-paralela que se hace innegable y que tiende un puente entre lo real y lo imaginario para fundirse en lo cotidiano.

Por eso no son de extrañar los diversos testimonios que sitúan encarnaciones como la del demonio o los ángeles actuando en el mismo nivel de realidad que el hombre, e incluso la indiscutible la ubicación del Paraíso en el ámbito terrestre tal como recogen la mayor parte de los *mappa mundi*. Porque una cosa es el mundo conocido, cuyo paisaje es propio e inmediato, y otra el desconocido, susceptible de interpretación, de localización e incluso de justificación donde, por ejemplo, a la realidad de las razas polimórficas se une la distribución sobre el mundo de continentes, espacios y tierras incógnitas.

Pero si se aborda la cotidianeidad, lo ideal será hacerlo de la mano del hombre, y mucho más si ese hombre pudiese ser el que Fossier describía en los siguientes términos:

“el hombre del que voy a hablar no es ni caballero ni monje, ni obispo, ni “importante”, no es ni siquiera burgués, comerciante, señor o culto. Es un ser humano a quien le preocupan a lluvia, los lobos, el vino, el dinero, el feto o incluso el fuego, el hacha, los vecinos, el juramento, la Salvación, todo aquello de lo cual sólo se nos habla ocasionalmente o por omisión a través del prisma deformante de las instituciones políticas, las jerarquías sociales, las normas jurídicas o los preceptos de fe”¹.

Sin embargo, valorar lo cotidiano de la mano de este particular hombre parece totalmente inviable y constituye una pretensión exagerada puesto que el arte no permite vinculaciones tan específicas dado que tanto sus promotores como, en ocasiones, su público no eran estos “hombres medievales”. A pesar de ello, y en la medida de lo posible, se intentará este acercamiento imponiendo al fenómeno artístico diversos filtros o matices. Como afirma M. Núñez,

“toda construcción figurativa es algo más que síntoma de una cierta situación histórica. En realidad es el resultado de una selección de elementos que más que transmitir un duplicado de la realidad percibida, descubre la huella de una operación mental que trasciende el encuadre material y social del artista. Después de todo, las experiencias acumuladas y transmitidas por el creador de la obra surgen a partir de una conceptualización previamente elaborada; a partir de una red de relaciones que el sistema socio-cultural pueda ofrecerle y siempre previamente seleccionadas”².

Se abordarán aspectos de la realidad cotidiana del hombre medieval en este acercamiento, algunos de aquellos cuya materialización artística es más expresiva, rica o fundamental para lograr los objetivos planteados. Así pues, lo que se presenta son retazos, pequeñas ventanas abiertas al pasado, pero susceptibles de ser ampliadas.

1 R. Fossier, *Gente de la Edad Media*, Madrid, 2007, p. 14.

2 M. Núñez Rodríguez, “La muerte y su efecto *vanitas* en la hora de la individualidad” en *Morte e sociedade no Noroeste peninsular*, Noia, 1998, pp. 31-59, p. 31 para nota.

Para ello se han distinguido cuatro grandes apartados, partiendo de que la más común acepción de que lo cotidiano es lo diario:

- vivir y trabajar;
- retratos para la posteridad;
- cautelas y desviaciones, y
- dogmas y ritos de la fe cristiana.

Vivir y trabajar. Intenta acoger aquellas manifestaciones artísticas vinculadas al trabajo y por extensión a la vida cotidiana de las gentes medievales, una vida que también comprende el ocio, aunque en menor medida, como contrapeso pero también como aliciente-limitado y no accesible a todos por cuanto altera el ritmo del trabajo cotidiano.

Retratos para la posteridad. Se centra en el campo de la escultura funeraria puesto que gracias a ésta no sólo puede valorarse la mentalidad o religiosidad de aquellos que eligieron inhumarse bajo una efigie sino que también es susceptible de ser interpretada desde el análisis de la indumentaria para evocar imágenes de cotidianeidad.

Cautelas y desviaciones comprende aquellas manifestaciones que son muestra de actitudes y conductas “fuera de la norma”. Expresiones de la alteralidad o transgresión no sólo en el ámbito social o político sino también en el moral.

Dogmas y ritos de la fe cristiana. Es evidente que en un trabajo dedicado a lo cotidiano y abordando la época medieval es inevitable hacer referencia a lo religioso, como fenómeno a seguir o del que discrepar, pero como parte integrante de una realidad a la que incluso modela, explica y delimita. Como expresaba R. Fossier en líneas anteriores, sin duda, es uno de sus “prismas deformantes”.

VIVIR Y TRABAJAR

De la “labor” y los “laboratores”

Los siglos bajomedievales constituyen el periodo en el que el concepto de funcionalidad social –que clasifica a sus miembros en *oratores*, *bellatores* y *laboratores*– comienza a trastocarse al asumir como positiva la idea de esfuerzo y a estimar el trabajo como algo necesario³.

Se culmina por entonces un proceso de revalorización de la *labor* en el que pasa a ser considerada como una manera digna de ocupación e incluso de enriquecimiento. Es también el momento en el que el *servus* se convierte en ministerial (menestral), es decir, en aquel que realiza un *ministerium* u oficio. Así pues, el esquema tripartito se desequilibra haciéndose más complejo y menos legible⁴.

3 J. Le Goff: “Le travail dans les systemes de valeur de l’Occident medieval”, en *Le Travail au Moyen Âge: une approche interdisciplinaire*, Louvain-la-Nouvain, 1990, p. 7-21, p. 15-21.

4 Ph. Braunstein, “Aproximaciones a la intimidad. Siglos XIV y XV”, en G. Duby (dir.), *El individuo en la Europa feudal*, Madrid, 1991, pp. 224-320, p. 259 para nota.

Los *laboratores* quedaban así constituidos por distintos arquetipos, desde el rico burgués hasta el artesano, siendo su denominador común el desarrollar, en menor o mayor grado, algún tipo de actividad laboral, bien intelectual, de dirección o manual.

Esta nueva consideración del trabajo y, en consecuencia, la aparición de un arte y una iconografía específicas vinculadas al mismo, tomará envergadura a partir de la separación entre el mundo urbano y rural, momento en que el sistema de valores de la sociedad comenzará a asumir como positiva la idea del esfuerzo y a estimar éste como algo necesario, cuestionándose así su base teológica. A partir de entonces a las habituales manifestaciones artísticas e imágenes en relación con el trabajo, con los artesanos y con sus oficios, se unen otras nuevas que constituyen un claro reflejo de este cambio social.

Así en el arte gallego se pueden localizar imágenes cuyo fin último, más que una alusión a una profesión o a una individualidad, es ser la plasmación del concepto de trabajo. Dentro de esta categoría cobra en primer lugar especial valor la iconografía de los trabajos de los meses. Esta constituye un claro reflejo de un primer escalón del proceso ascendente del trabajo que comienza a ser defendido desde el mundo monástico como parte de la obra de Dios⁵; dejando de ser apreciado como una penitencia –dentro del tradicional sentido redentor que le atribuía la Iglesia y cuya concepción derivaba del Génesis (3, 19)–.

Este ascenso en consideración se aplica en primer lugar al trabajo de los agricultores que además de no ser lucrativo beneficiaba a todos los estamentos sociales. Una muestra tardía de la iconografía de los meses la constituye el *menologio de la iglesia brigantina de Santa María do Azougue* localizado en tres capiteles de la capilla absidal de la epístola. Este ejemplo incide en las especiales características que por entonces adopta el tema. Así, como ha destacado Castiñeiras, no sólo presenta en su tratamiento gran variedad de influencias sino que también su temática se ha adaptado al solar galaico ya que el ciclo de labores se corresponde con una agricultura de tipo atlántico⁶.

Otras escenas como la cría del ganado, casi siempre identificadas con meses otoñales, aparecen en la “*claustra nova*” *orensana* (Fig. 1) aunque de manera descontextualizada y aislada⁷.

Una segunda categoría la ocuparían las representaciones de oficios que aparecen a partir del Románico y que en ocasiones han sido identificadas como una crítica o advertencia sobre el peligro del mundo urbano. Sin embargo, como afirma R. Bartal para el contexto románico es muy difícil dotar de un significado moral al tema del trabajo

5 Esta relevante presencia del calendario en los edificios religiosos ha sido valorado a nivel peninsular en los trabajos de M.A. Castiñeiras González, *Os traballos e os días na Galicia Medieval*. Santiago de Compostela, 1995; *Ibidem*, *El calendario medieval hispano. Textos e imaxes (siglos XI-XIV)*, Salamanca, 1996.

6 Véase el estudio que le ha dedicado M.A. Castiñeiras González, “El desfile de los meses de Santa María do Azougue” en *Anuario Brigantino* 16 (1993), pp. 177-196. Sobre este tema más recientemente ha incidido A. Erias Martínez, “O Calendario medieval da igrexa de Santa María do Azougue: un achegamento ás súas imaxes”, *Anuario Brigantino* 27 (2004) pp. 415-430.

7 M.A. Castiñeiras González, *El calendario...*, p. 113.

ya que no siempre es posible establecer conclusiones sobre su finalidad sentenciosa⁸. Ya en época Gótica son diversas las manifestaciones que ilustran la actividad laboral, como por ejemplo los grabados de herramientas conservados en los sillares de los templos gallegos. Son símbolos y signos característicos de cada profesión, que la identifican inmediatamente, y que generalmente coinciden con la herramienta más particular del oficio al que representa una cofradía. Transmiten una nueva idea del trabajo donde el enriquecimiento comienza a considerarse legítimo. Como consecuencia, el campo de la promoción artística se abre a los *laboratores*, bien de manera individual o colectiva⁹. La *iglesia de San Francisco de Betanzos* (Fig. 2) acoge ambos ejemplos de esta nueva idea: por un lado un sillar en cuya bordura y junto a los atributos del oficio de cantero se lee: “+ ESTA: CAPELA: FEZ:/ AFONSO: F/ERNADEZ * MEESTRE”¹⁰; por otro aparecen herramientas de aquellos colectivos participaron en la financiación y construcción del templo “... en el ábside (...) el símbolo de un pez, las tijeras y la vara, aludiendo con ello a los gremios de mareantes y sastres que colaboraron en su elevación con dinero o con su propio trabajo. Asimismo, en la portada occidental encontramos de nuevo estos signos, junto a otros nuevos (cruz griega, tenazas y vara, cruz potenziada, unas tijeras)”¹¹.

Otros ejemplos singulares dentro del arte gallego lo constituyen los grabados de naves que alu-



Figura 1. Claustro Nova orensana. Escena de ganadería.



Figura 2. Detalle de la portada occidental de San Francisco de Betanzos.

- 8 R. Bartal, “The Early Representations of Urban Society in Romanesque Sculpture. The Formation of a New Iconography”, *Studi medievali*, 33 (1992), p. 109-132, p. 11.
- 9 Sobre este aspecto véase: M^a D. Barral Rivadulla, “Menestrales, mentalidades y su reflejo en el arte bajomedieval gallego”, *Semata. Comerciantes y artesanos*, 12 (2001), p. 387-410
- 10 M^a D. Fraga Sampedro, *Arquitectura de los frailes menores conventuales en la Edad Media Gallega*. Tesis Doctoral en microficha, Universidade de Santiago, Santiago de Compostela 1996, p. 171
- 11 M^a D. Fraga Sampedro, “San Francisco de Betanzos: nuevas aportaciones a su programa iconográfico” *Anuario Brigantino* 18 (1995), pp. 207-227, p. 165 para nota.

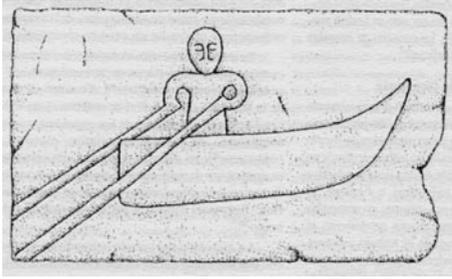


Figura 3. Nave de remos en un sillar de la iglesia de Santiago de A Coruña. Dibujo de Xosé Antón G. González-Ledo.

den a la presencia de las cofradías de mareantes en los templos¹². Así, aparecen en iglesias como en la parroquial de *Santiago de A Coruña* (Fig. 3) en cuya nave aparece una la barca de remos¹³ o en la de *Santa María do Azougue* (*Betanzos*) en cuyo ábside aparece grabada una embarcación, tipo “cog”, usada por la liga hanseática, con tres barcas fondeadas con un ancla que corresponde a la segunda mitad el siglo XIV¹⁴. Dos ejemplos más se localizan en

la colegiata de *Santa María del Campo* (*A Coruña*) donde en la bóveda de la nave central aparece un ballener de casi un metro y en uno de los sillares exteriores del norte se localiza una nave tipo “cog” datada en torno al siglo XIV¹⁵.

Entre el trabajo y el *otium*

Dentro del Románico gallego quizás sea la imagen del juglar aquella que puede representar por un lado aquellos “que causaban alegría... [y] hacían profesión de divertir a los hombres”¹⁶.

Sin embargo, como es conocido, este especial trabajo, que comporta en sí el ocio ajeno, es en esencia reprobable e incluso condenable desde el “prisma deformante” de la religión. Y quizás por ello su representación en el arte gallego se circunscribe al ámbito eclesiástico.

Desde comienzos del siglo XII, “pueden encontrarse todas las opciones que existían de tan singular trabajo”¹⁷.

12 Sobre este tema puede consultarse la tesis doctoral en CD-ROM de B. Fernández Rodríguez, *El patronato artístico de las cofradías de mareantes en Galicia (siglos XV-XVI)*. Santiago de Compostela, 1998. M^a D. Barral Rivadulla, “El medio urbano como expresión compleja de actitudes”, en *Arte y poder en la Galicia de los Trastámara: la provincia de La Coruña*. Santiago de Compostela, 2000, p. 173-232, p. 220-222 para nota.

13 F. Alonso Romero, “Grafito de un bote de remos en la iglesia de Santiago (A Coruña): paralelos portugueses y mediterráneos”, *Brigantium* 6 (1989-1990), pp. 101-113.

14 F. Alonso Romero, “La embarcación de Santa María do Azougue (Betanzos)”, *Anuario Brigantino* 6(1983), pp. 11-15.

15 Sobre las representaciones de embarcaciones en esta iglesia pueden consultarse los trabajos de F. Alonso Romero, “A gravura dunha embarcación tipo COG na colexiata de Santa María do Campo”, *Brigantium* 3 (1982), pp. 249-254. y “El ballener de la iglesia de Santa María del Campo (La Coruña)”, *CEG*, 37 (1987), pp. 171-184.

16 Sobre esta iconografía véase R. Yzquierdo Perrín, “Escenas de juglaría en el Románico de Galicia” en *La vida cotidiana en la España Medieval*, Madrid, 1998, pp. 125-154, para nota p. 127 citando a Menéndez Pidal.

17 Idem, p. 130.

A la formulación del prototipo de juglar-músico, cuya referencia iconográfica estuvo, según Yzquierdo, en el David que hoy se aloja en la fachada de Platerías, se unirá, para completarlo y dotarlo de un significado más concreto, la figura del contorsionista. Una relación de imágenes generada en torno a mediados del siglo XII y que constituirá la fórmula iconográfica que identifica la escena de juglaría¹⁸. Ejemplos como los de San Salvador de Sobrado de Trives, el monasterio de Santa María de Ferreira de Pantón¹⁹ o la puerta de la nave norte de la catedral de Lugo, acogen estas singulares representaciones.

Mucho más claras en cuanto a su formulación son las escenas representadas en tímpanos o los capiteles en las que “la temática juglaresca está fuera de toda duda”²⁰ destacando por su singularidad el *tímpano de San Miguel do Monte* (Fig. 4) de finales del siglo XII, donde una bailarina acompaña a dos músicos.



Figura 4. Tímpano de San Miguel do Monte con escena de juglaría.

El “otium cum dignitate”

Paralelamente a la evolución en el concepto del trabajo y como consecuencia de ésta irá estableciéndose entre la sociedad, lenta aunque firmemente, el sentir de que aquel que no realiza ningún trabajo, el ocioso, debe de ser censurado en lugar de ser aceptado e incluso apreciado en el seno de la misma.

La causa fundamental de la reprobación es el hecho de que no sólo no trabaja sino que es culpable de perder el tiempo, un don que comienza a ser considerado precioso ypreciado. Ya San Bernardo había manifestado que “nada es más precioso que el tiempo”²¹. Y, acaso resulte útil retomar el mensaje de San Francisco cuando decía que “los perezosos que no se familiarizan con ninguno de los trabajos, serán vomitados de la boca del Señor. Ningún ocioso podía presentársele delante que no recibiese un reproche mordaz. Pues él, modelo de toda perfección, se ocupaba y trabajaba con sus manos, sin permitirle despreciar en nada el don precioso del tiempo”²².

18 Idem, p. 134.

19 Sobre este templo puede consultarse: T. Moure Pena, *El monasterio femenino de Ferreira de Pantón en la Edad Media. Estudio histórico-Artístico*, Lugo, 2005.

20 R. Yzquierdo Perrín, op. cit., p. 143.

21 J. Le Goff, *Tiempo, trabajo y cultura en el Occidente Medieval: 18 ensayos*, Madrid, 1983, p. 73

22 Vida Segunda, capítulo CXX, 161. J.A. Guerra (ed.), *San Francisco de Asís. Escritos. Biografías. Documentos de época*. Madrid, 1985, pp. 322-323.

Inmerso en todo este largo proceso hacia la conceptualización del tiempo y del valor del trabajo se observa, tal como apuntaba J. le Goff, la existencia de una noción básica que tendrá un papel capital en la definición de ambas ideas: la del bien común. “El ocioso que pierde su tiempo, no mide, es semejante a los animales, no merece ser considerado como hombre”²³.

Así pues el ocio para no ser objeto de reprobación debe convertirse en *otium cum dignitate*, concepto que aparece ligado, entre otras, a aquellas actividades “de recreo” propias de la nobleza²⁴.

Una vez precisado este matiz es necesario señalar que, aparte de las representaciones en relación con prácticas de cacería, son muy escasas las imágenes que en el caso gallego permiten identificar la “utilización” por parte de los nobles de su “tiempo libre” tanto en su dimensión pública como privada. Esfera esta última “reconstruible” de algún modo a través de piezas como el *ajedrez del Tesoro de San Rosendo*²⁵.

Dentro del Románico constituye un caso excepcional desde el punto de vista iconográfico la representación de un torneo de caballeros en un *capitel del ábside sur de San Martiño de Xubia*. Este ejemplar único acoge la imagen de un torneo o combate de caballeros que están acompañados y arengados por sus tropas o seguidores, ubicados en los laterales de la cesta. Esta lid se figura mediante el enfrentamiento de un personaje pagano –quizás musulmán– y otro cristiano dada su caracterización indumentaria. Pero será quizás en su valoración iconológica donde el matiz se imponga –y dado el contexto cultural y físico en el que se localiza la pieza– frente a la identificación inicial con una escena de ocio deba interpretarse como una alegoría de la lucha entre el bien y el mal²⁶.

Continuando con la valoración del *otium cum dignitate* ha de abordarse la que sin duda es considerada una de las destrezas más distintivas de la nobleza en época medieval: la caza. Una práctica que en la Edad Media puede tener carácter diferente según fuese defensiva, ofensiva o lúdica. La primera estaba destinada a la protección frente a las alimañas,

23 Le Goff, *op.cit.*, pp. 73-74.

24 Para el análisis de la nobleza gallega véase el trabajo de M. Cendón Fernández y M^a D. Barral Rivadulla, “La palabra, el gesto y la imagen. Comportamiento y vida cotidiana de la nobleza bajomedieval gallega”, *Semata. Profano y pagano en el arte gallego*, 14 (2003), pp. 363-406.

25 Aunque en su momento varios autores propusieron una cronología posterior, en fechas más recientes Carrero vuelve a defender la tradicional adscripción cronológica al siglo X por los paralelos que se pueden establecer con los otros dos juegos de ajedrez conservados vinculados con San Millán de la Cogolla y con San Genadio. F. Carrero Santamaría, “Piezas de Ajedrez del Tesoro de San Rosendo” en *Encrucijadas. Las Edades del Hombre*. Astorga, 2000, pp.238-239; Ibidem: “Piezas de Ajedrez del Tesoro de San Rosendo” en *Olor de santidad. Relicarios de Galicia*, Santiago de Compostela, 2004, pp. 275-276; F. Valdés Fernández, *Las figuras de ajedrez y cristal de roca del museo catedralicio de Orense*, Ourense, 2004. Este último autor amplía la cronología de las piezas para datarlas entre mediados de siglo IX y segunda mitad del siglo XI. *Op. cit.*, p. 36.

26 M. P. Carrillo Lista, *Arte románico en el Golfo Ártabro y el oriente coruñés* (Tesis doctoral en CD-ROM), Santiago de Compostela, 2005, p. 119.

la segunda se realiza para obtener un beneficio económico, mientras que la tercera tan sólo era practicada por los miembros de la nobleza²⁷.

Esta actividad conviene al caballero

“por tres razones. La primera por alongar su vida e salud e acrescentar su entendimiento, redrar de si los cuidados e los pesares, que son cosas que embargan mucho el seso (...) La segunda porque la caça es arte e sabiduria de guerrear e vencer (...) La tercera porque mas abundantamente la pueden mantener los Reyes que los otros omes. Pero, con todo esto, no deuen y meter tanta cosa porque mengüen en lo que han de cumplir”²⁸.

No son frecuentes las representaciones de caza en el románico gallego y en aquellas conservadas su puesta en escena impide clasificarla dentro de alguno de los grupos establecidos. Sin embargo, deben citarse al menos ejemplos como el del *capitel de la cabeza de San Miguel de Bremao* “donde un hombre toca un cuerno u olifante mientras en una de las caras menores de la cesta aparece un caballo ensillado y, en la otra, un animal que parece un oso. Esta composición se ve reforzada por la presencia de tres cuadrúpedos (...) posiblemente perros acosando a su presa”²⁹.

En el mundo Gótico la representación del tema de la caza resulta más prolífica³⁰; dentro de sus múltiples manifestaciones no debe dejar de mencionarse la excepcional y conocida imagen que transmite los lados mayores de la yacija de *Fernán Pérez de Andrade en San Francisco de Betanzos*³¹ vinculada a sarcófagos portugueses en los que se representa la cacería del jabalí. Un tema que aparece también, entre otros, en la *capilla*

27 M^a C. Pallares Méndez, E. Portela Silva y J. Gelabert González, “La caza de los señores y la caza de los campesinos en Galicia (1100-1600)” en *La Chasse au Moyen Age*, Nice, 1980, pp. 287-301. Reeditado en E. Portela Silva y M^a C. Pallares Méndez, *De Galicia en la Edad Media. Sociedad, Espacio y Poder*, Santiago de Compostela 1993, pp.295-305. La cacería lúdica tiene varias dimensiones: deportiva (o de expansión), militar (como entrenamiento), diplomática (punto de encuentro entre señores) y religiosa (actividad en la que el caballero perfecciona sus virtudes cristianas) A. Erias Martínez, “La eterna caza del jabalí”, *Anuario Brigantino* 22 (1999), pp. 317-378, p. 318 para nota.

28 *Las Partidas*, Ley XX, Tít. V. Part. II

29 M.P. Carrillo Lista, op. cit., p. 171.

30 C. Manso Porto, “Reflexiones sobre la caza nobiliar en la Baja Edad Media y su proyección en Galicia”, *Anuario Brigantino* 8 (1985), pp. 9-22.

31 Esta yacija cuenta con una amplia bibliografía en la que se deben destacar los trabajos de M. Núñez Rodríguez, “El sepulcro de Andrade en San Francisco de Betanzos como expresión de una individualidad y una época”, *Bracara Augusta* XXXV (1981), pp. 397-413; Ibidem: *La idea de inmortalidad en la escultura gallega (La imaginiería funeraria del caballero. Siglos XIV-XV)*, Ourense, 1985, pp. 57-61; Idem: “El caballero, su panegírico y la conjuración del miedo” en *Semata. Cultura poder y mecenazgo* 10 (1998), pp. 361-387. M^a R. Sánchez Ameijeiras, “Circulación de modelos y talleres itinerantes: el papel de los artistas y comitentes en la evolución tipológica de la escultura funeraria en la Galicia Medieval” en *Actas del IV Congreso español de Historia del Arte C.E.H.A. Los caminos y el arte*, T. II, Universidad de Santiago, Santiago de Compostela, 1989, p. 233-239; Ibidem: “Escultura funeraria en Galicia (1350-1450): la imagen de la nueva nobleza enriqueña”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Madrid, 1989, pp. 141-147.



Figura 5. Escena de caza en la capilla mayor de San Francisco de Betanzos.

mayor del convento franciscano brigantino (Fig. 5) o en los capiteles de Santo Domingo de Pontevedra³².

La alusión al tema cinegético a través de la representación de monteros u ojeador con lebreles se encuentra también en diversos capiteles de templos como *San Salvador de Cines*³³ o *Santiago de Betanzos*. En ambos casos, como en los ejemplos anteriores, debe enmarcarse en el carácter “nobililar” del ámbito en que aparecen representados.

La fusión de una escena cinegética con el concepto de amor cortés, dentro de esa dimensión de la caza como actividad lúdico-deportiva y de encuentro entre nobles, aparece en un *capitel* del claustro de *San Francisco de Ourense*. En éste se representan un caballero y una dama a caballo en una escena de cetrería junto con dos asistentes. Su localización en un claustro conventual ha llevado a Fraga Sampedro a realizar una lectura más profunda de la escena planteando la posibilidad de que constituya un *exempla* por el que esta práctica se convierte en objeto de crítica³⁴.

RETRATOS PARA LA POSTERIDAD

El deseo de prorrogar el recuerdo cara la posteridad mediante la imagen, bien sea un yacente (que invoque presencia y/o condición en el mundo de los vivos) o la de aquellos elementos que permitan una clara identificación, es una aspiración casi consustancial a la existencia.

El miedo a la *damnatio memoriae* se hace incuestionable en la Edad Media. Éste es un tiempo en que la intercesión y el recuerdo de los vivos, por medio de la oración, se han convertido en pasaportes imprescindibles para el Más Allá. Consecuentemente, la escultura funeraria adquirirá un importante auge aunque también como expresión de una sociedad que fomenta y practica la individualidad y que intenta plasmar su condición hasta en aquellos elementos que le acogerán en su reposo final. Así pues, no se debe perder

32 Sobre este tema C. Manso Porto, “Contribución al estudio de las representaciones de la caza del jabalí en Galicia. Iconografía de los capiteles de Santo Domingo de Pontevedra”, *Museo de Pontevedra* 37 (1983), pp. 277-289.

33 Véase J. Lamata Precedo, *San Salvador de Cines en el contexto del gótico gallego*, Tesis de licenciatura inédita, USC, Santiago de Compostela, 2006.

34 M^o D. Fraga Sampedro, *San Francisco de Ourense. Análisis histórico-artístico de la iglesia y convento*, Ourense, 2002, pp.147-148.; véase también M^o D. Fraga Sampedro y F. Fariña Busto, *O convento de San Francisco de Ourense*, Ourense, 2000, p. 34.

la memoria, y sobre el difunto se ha de colocar un *monumentum*. Sin olvidar que en el mundo clásico esta palabra comprende una doble acepción, por un lado significará testimonio o recuerdo y por otro, símbolo sepulcral³⁵. Así pues, el estudio de las sepulturas pone de manifiesto la relación existente entre “la muerte de cada uno y la conciencia que toma de su individualidad”³⁶.

S. Moralejo³⁷ ha señalado como hasta las dos últimas décadas del siglo XIII no se detecta en Galicia un auge de la escultura funeraria, la cual era hasta ese momento privilegio exclusivo de la familia real y del alto clero. A partir de fines del siglo XIV, se registrará un cambio social substancial: el enriquecimiento y empuje de las clases medias y de nuevos linajes favorecidos por las circunstancias económicas, políticas y sociales. Estos grupos emergentes intentarán manifestar su creciente poder hasta en sus sepulturas, así, a modo de las tumbas reales, comenzarán a “retratarse” en sus tumbas.

A partir de entonces, y a través de la imagen representada, la escultura funeraria se convierte en un referente de primera mano a la hora de valorar la indumentaria del individuo que representa conforme a la época, bien según su estamento social –caballeros o eclesiásticos– bien conforme a los parámetros de la moda que permiten conocer sus particularidades al tiempo, y más allá de la referencia epocal, que profundiza en su carácter para ser interpretada como un símbolo³⁸.

Dentro de los yacentes conservados se encuentran las representaciones del caballero, el eclesiástico, el burgués y la dama.

Dentro de la imagen del caballero resulta destacable uno de sus primeros ejemplos: el del sepulcro de *Payo Gómez Charino* en la capilla mayor de *San Francisco de Pontevedra*³⁹ (Fig. 6). Esta obra constituye un ejemplo de “la memoria” compleja de un noble en un momento en que la identificación del mismo a través del

arnés no es aún característica. El yacente se viste con un gran manto y se cubre con un tocado cilíndrico, propio de los nobles y caballeros del siglo XIII, y por lo tanto atributo del estamento al que pertenece, subrayado por la representación de la espada envainada sobre



Figura 6. Sepultura de Paio Gomez Charino en San Francisco de Pontevedra.

35 I. Herklotz, “Sepulcra” e “Monumenta” nel Medioevo. Roma, 1990, p. 16.

36 Ph. Ariés, *La muerte en Occidente*. Barcelona, 1982, p. 41

37 S. Moralejo Alvarez, *Escultura Gótica en Galicia. (1200-1350)*. Santiago de Compostela, 1975, p. 27.

38 Sobre este aspecto véase M. Núñez Rodríguez, “La indumentaria como símbolo en la iconografía funeraria” en *La idea y el sentimiento de la muerte en la Historia y en el Arte de la Edad Media*, Santiago de Compostela, 1998, pp. 9-19.

39 Sobre la sepultura puede consultarse el trabajo de M^a.D. Fraga Sampedro, *Arquitectura...*, op. cit., pp.114-116.

el pecho. Llama también la atención la disposición cruzada de sus piernas, lo que ha dado lugar a diversas interpretaciones entre las que destaca la identificación del difunto a través de este gesto como “cruzado” puesto que –como reza su epitafio– Payo Gómez Charino “*gano Sevilla siendo de moros*”. Pudiéndose por tanto adherir a este privilegio, por cuanto él también luchó contra el infiel.

El sepulcro de Fernán Pérez de Andrade “O Bóo” (ca. 1387), ubicado en la iglesia de San Francisco de Betanzos marca un hito innovador en la iconografía funeraria gallega⁴⁰, no sólo por ser un yacente de tradición litúrgica⁴¹ sino también porque el noble materializa en su sepultura su categoría y estado. El caballero aparece vestido con armadura de guerra en la que se presentan bien definidas todas las partes de su arnés de guerra y, como distintivo del caballero: la espada de doble filo o “fierro tajador”. A partir de entonces y hasta bien entrada la Edad Moderna el noble gallego se figura en su sepultura como caballero armado⁴², una imagen tan explícita en ocasiones que se puede valorar la evolución del arnés a través de la misma⁴³.

El eclesiástico también comienza a retratarse en sus sepulturas. Su trabajo pastoral o devocional se representa a través de sus vestimentas –en ocasiones litúrgicas– y determinados atributos como la mitra, el bastón o el libro aluden a su carácter y poder.

En la Galicia medieval destaca la imagen episcopal, obispos y arzobispos aparecen efigiados cara a la posteridad con sus vestiduras litúrgicas y acompañados de objetos simbólico-ornamentales distintivos de su poder y carácter: el báculo, la mitra, o el anillo⁴⁴ como el ejemplo del yacente de *don Rodrigo de Luna* en la *colegiata de Iria Flavia (Padrón)*⁴⁵ o el de *Vasco Pérez Mariño* en la *catedral de Ourense* (Fig. 7)⁴⁶.

40 Esta yacija cuenta con una amplia bibliografía en la que se deben destacar los trabajos de M. Núñez Rodríguez, “El sepulcro de Andrade en San Francisco de Betanzos como expresión de una individualidad y una época”, *Bracara Augusta* XXXV (1981), pp. 397-413; Ibidem: “El caballero, su panegírico y la conjuración del miedo”, *Semata. Cultura poder y mecenazgo* 10 (1998), pp. 361-387. M^a R. Sánchez Ameijeiras, “Circulación de modelos y talleres itinerantes: el papel de los artistas y comitentes en la evolución tipológica de la escultura funeraria en la Galicia Medieval” en *Actas del IV Congreso español de Historia del Arte C.E.H.A. Los caminos y el arte*, T. II, Santiago de Compostela, 1989, p. 233-239; Eadem: “Escultura funeraria en Galicia (1350-1450): la imagen de la nueva nobleza enriqueña”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Madrid, 1989, pp. 141-147.

41 Acuñaado por E. Panofsky, *Tomb Sculpture. Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini*, New York, 1964, pp. 49-65.

42 Véase: M. Núñez Rodríguez, *La idea de inmortalidad en la escultura gallega (La imaginaria funeraria del caballero. Siglos XIV-XV)*, Ourense, 1985, pp. 57-61.

43 M^a R. Sánchez Ameijeiras, “El arnés y el armamento del caballero medieval gallego (1350-1450)” en *Acta histórica archaeologica medioevalia* 10(1989), pp.427-436.

44 Sobre este aspecto pueden consultarse los trabajos de: M. Cendón Fernández, *Iconografía funeraria del obispo en la Castilla de los Trastámara*, tesis doctoral en microficha, Santiago de Compostela, 1996; Eadem: “La muerte mitrada. El sepulcro episcopal en la Galicia de los Trastámara” en *Muerte y ritual funerario en la Historia de Galicia. Semata* 10 (2005), pp. 155-178

45 Sobre esta sepultura puede consultarse el trabajo M. Cendón Fernández, “El sepulcro del arzobispo compostelano don Rodrigo de Luna en la colegiata de Iria Flavia”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 43 (1997), pp. 203-220.

46 Véase M. Cendón Fernández, “Sepulcros medievales” en *La catedral de Orense*, A Coruña, 1997, pp. 149-170.

A cada escalafón de la carrera eclesiástica o de la vida regular corresponde una tipología de yacente, públicamente identificada a través de las vestiduras y de atributos que lo identifican desde el abad –como *el yacente del abad Arias IV en el monasterio de Oseira*⁴⁷–, pasando por el canónigo hasta un *franciscano anónimo del convento coruñés*⁴⁸.

A la manera del noble, los burgueses inmortalizarán su imagen y buscarán mantener su recuerdo a través de sus sepulturas⁴⁹. Siempre representados a través de su indumentaria como gentes “de poder”. Es el caso del *notario* de la iglesia de Santiago de A Coruña que aparece ataviado con un sayo largo ceñido por un cinturón, que cae sobre el cuerpo formado pliegues tubulares, sobre ésta pieza de ropa se sitúa un manto, más corto que el sayo, con el mismo tipo de plegado. Estos burgueses y artesanos llegarán incluso a ennoblecer las mismas por medio de la colocación de escudos cuando nos les correspondía portar emblema heráldico.

Es el caso de un *sastre o mercader coruñés desconocido* (Fig. 8), donde a la imagen del yacente acompaña un escudo en cuyo campo aparece su principal herramienta de trabajo: la tijera. Éste aparece ataviado con un sayo sobre el cual se acomoda un traje “de encima” con su delantero y espalda cortados de una sola pieza sin ceñirse a la cintura. Tocado con bonete como distintivo de cierta categoría social⁵⁰.

El tipo de yacente gallega de la Baja Edad Media nace a partir de la renovación iconográfica que supuso el sepulcro de Fernán Pérez de Andrade (ca. 1387), ya que frente a otros lugares de la Península, en Galicia, hasta finales del siglo XIV, las únicas

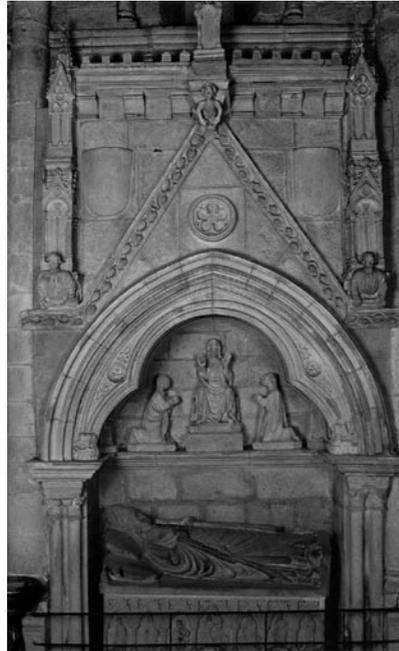


Figura 7. Sepultura del obispo Vasco Pérez Mariño. Catedral de Ourense.

47 Sobre esta sepultura puede consultarse M^a D. Barral Rivadulla, “La escultura funeraria medieval en el monasterio de Oseira” en *Actas del IX Centenario de la fundación del Cister: II Congreso Internacional sobre el Cister en Galicia y Portugal*. Tomo III, Ourense, 1999, p. 1079-1098; J. Vázquez Castro, “El libro como almohada en la escultura funeraria” en *Actas del XI congreso CEHA “El Mediterráneo y el arte español”*. Valencia, 1998, pp. 53-57.

48 Sobre la escultura funeraria coruñesa puede consultarse M^a D. Barral Rivadulla, “De historia, arte y arquitectura. Sueños en piedra en La Coruña medieval” en *Muerte y ritual funerario en la Historia de Galicia, Semata 10* (2005), pp. 115-138.

49 Sobre este aspecto puede consultarse el trabajo de A. Erias Martínez, “A conformación dunha moda burguesa na Galicia baixomedieval segundo a escultura funeraria”, en *Os capítulos da Irmandade. Peregrinación e conflito social na Galicia do século XV*, Santiago de Compostela, 2006, pp. 152-167.

50 Sobre la escultura funeraria coruñesa puede consultarse Barral Rivadulla, “De historia,...”, op. cit. en nota 48.

mujeres que gozaron del privilegio de poseer yacente sobre su tumba eran las reinas e infantas⁵¹.

Un grupo de yacentes muy delimitado es aquel que Erias define como “mujeres con rollo” ya que su rasgo esencial es su peinado abultado⁵². Todas ellas reúnen unas características tipológicas similares y su distribución geográfica se limita a modelos coruñeses⁵³. Estas yacentes –como la imagen de *Sancha Martiz* en la colegiata de *Santa María del Campo (A Coruña)* (Fig. 9), poseen unas características comunes en cuanto a peinado, vestiduras y ornamentos. Tanto las vestiduras, como el tocado son signos a interpretar ya que son distintivos de la condición social de la difunta que se muestra, ante todo, como una mujer vestida a la moda. Con respecto al peculiar tocado, éste se explica por la tendencia a alargar la silueta y esbeltecer la figura propia de la moda borgoñona del tercer cuarto del siglo XV⁵⁴. En cuanto a las vestiduras se atavían con túnica larga, en el



Figura 8. Lápida de un sastre o mercader coruñés. Dibujo de Xosé Anton G. González-Ledo.



Figura 9. Sepultura de Sancha Martiz en la Colegiata de Santa María del Campo de A Coruña. Dibujo de Xosé Anton G. González-Ledo.

- 51 Sobre la escultura funeraria femenina en Galicia véase M^a R. Sánchez Ameijeiras, “Actitudes ante la muerte en la mujeres de la nueva nobleza enriqueña: la escultura funeraria como fuente para la historia de las mentalidades” en *Las mujeres y el cristianismo medieval*. Madrid, 1989, pp. 451-461
- 52 A. Erias Martínez, “Xente da Baixa Idade Media (I): Sete mulleres con rollo”, *Anuario Brigantino* 10 (1987), pp. 93-120.
- 53 En la ciudad herculina entre los que se localizan la lápida de Maior Domingues en la parroquial de Santiago, el frente del sepulcro de Sancha Martiz en la colegiata de Santa María del Campo, los restos de un bulto funerario y tres laudas atribuidas a los monasterios mendicantes. Presentan ciertas variaciones formales con respecto a los modelos coruñeses un ejemplo localizado en Betanzos (Lauda de Colasa Sanches procedente de Santa María de Azogue, hoy en el Museo das Mariñas) otro en Mellid (Inés Eanes en la iglesia de San Pedro) y un último en Finisterre (iglesia de Santa María).
- 54 C. Bernís Madrazo, *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos*. T. I. *Las mujeres*. Madrid, 1978, p. 33.

cuello con gorguera plisada, que a partir de la altura del cinturón se exorna con una banda decorada con círculos en relieve. Encima de la túnica se coloca una capa larga aunque de dimensiones inferiores. Sobre este tipo de indumentaria debe señalarse que “el llevar falda hasta el suelo sólo se reserva a las mujeres de los fijosdalgo, de los caballeros, de los hombres buenos y de los que mantienen caballo”⁵⁵.

CAUTELAS Y DESVIACIONES

Transgredir las reglas, romper normas o sencillamente “ser diferente” en cualquier aspecto del momento medieval implica ser aislado, marginado, o excluido. No sólo socialmente sino también política o religiosamente.

La alteralidad en el Medievo implica “violencia” tanto física como intelectual o espiritual. Violentar normas o los compartimentos estancos y claramente establecidos de un mundo dominado por múltiples ceñidores supone rechazo, arrinconamiento... y por ello su identificación dentro del fenómeno artístico se hace complicada.

Sin embargo, un conjunto pictórico excepcional, *los frescos medievales* de la catedral de Mondoñedo (Fig. 10), permite distinguir, en el complicado ambiente político-social de la Galicia de finales del siglo XV, no sólo desviaciones del comportamiento sino también la cautela hacia aquellos que por cuestiones de raza o religión constituyen el referente inmediato de alteralidad.

Ubicados en el muro sobre el que se alzan los órganos, en la Edad Media su localización coincidiría con los muros exteriores del coro donde el público, al que iban dirigidos, podía contemplarlos. El conjunto se concibe a través de dos ciclos pictóricos: la representación de la Matanza de los Inocentes y de algunos episodios de la vida de San Pedro⁵⁶.

La Galicia de finales del siglo XV es un territorio en crisis donde la violencia desencadenará la guerra *irmandiña* entre los años 1467 y 1469. Un enfrentamiento fruto de la convergencia de diversos cambios paralelos pero con una causa destacada como



Figura 10. Detalle de la escena de la Matanza de los Inocentes. Catedral de Mondoñedo.

55 J. Lalinde Abadía, “La indumentaria como símbolo de discriminación jurídico-social” en *AHDE* 52(1983) pp. 583-601 (para nota p. 590).

56 M. Cendón Fernández, “La catedral de Mondoñedo” en *Rudesindus: a terra e o templo*, Santiago, 2007, pp. 138-157.

desencadenante: la conducta de la nobleza⁵⁷. Los abusos nobiliarios que no sólo afectaran al “hombre medieval” sino también al eclesiástico y a las instituciones. Comportamientos que contravenían las normas traspasando la frontera de lo “consentible” para convertirse en *desviaciones*. De hecho

“setenta años después, los testigos de Tabera-Fonseca rara vez mencionan directamente las rentas señoriales injustas al hablar del origen de la revuelta. Los derechos civiles y criminales de los señores impresionaron, más hondamente en la mentalidad colectiva”⁵⁸.

Así, según plantea Fernández Somoza, el Cabildo mindoniense concebiría la representación de los capítulos de la vida de San Pedro y de la Matanza de los Inocentes como “una denuncia pictórica de la situación de revuelta existente además de una reafirmación del poder eclesiástico”⁵⁹. Un carácter propagandístico que quedaría refrendado por su localización original donde no sólo se manifiesta la primacía de Pedro, y por tanto de la Iglesia, sobre los fieles, sino que también con la elección del episodio de la Matanza de los Inocentes se alude a la muerte provocada por decisiones arbitrarias.

Dentro de este último ciclo los recursos pictóricos se ponen al servicio de la manifestación explícita de violencia: las grecas dividen el espacio localizándose dos espacios antagónicos en su planteamiento. Es en el registro inferior donde el gesto cobra importancia para matizar e incluso enfatizar el mensaje —que llega al ensañamiento, expresado a través del despedazamiento de los cuerpos de los niños—. Así, mientras unas madres se golpean el pecho “a la manera oriental de llorar la muerte” como manifestación de ira y de dolor⁶⁰; otras aparecen siguiendo la iconografía de la desesperación por cuanto se atraviesan con la espada⁶¹.

“El artista procura un matiz de universalidad al hecho, y al mismo tiempo lo acerca al espectador, imprimiéndole lo cotidiano e individual para situarlo en el momento presente. Tres elementos enmarcan este presente: la moda de los trajes de las figuras (...) el estilo de las espadas (...) y la leyenda en letras góticas”⁶².

Así, mientras en el superior aparecen representadas gentes de raza blanca que visten a la moda castellana, las que ocupan el inferior presentan tez oscura —judíos o moriscos— y visten los atuendos propios de estas comunidades⁶³.

57 F. Lojo Piñeiro, *A violencia do século XV*. Santiago de Compostela, 1991, p. 24.

58 C. Barros Guimerans, *Mentalidad justiciera de los irmandiños, siglo XV*. Madrid, 1990, pp. 131-132.

59 G. Fernández Somoza, “Disputas entre Iglesia y nobleza en la Galicia Bajomedieval. Su reflejo figurativo en la catedral de Mondoñedo”, *Museo de Pontevedra* 58 (2004), pp. 91-98.

60 R. Crespo Prieto, “Las pinturas murales de la catedral de Mondoñedo”, *Estudios Mindonienses* 5 (1989), pp. 481-531, p. 513 para nota.

61 *Ibidem*, p. 514.

62 *Ibidem*, p. 491.

63 *Ibidem*.

Es precisamente aquí donde se pueden apreciar determinadas *cautelos* hacia aquellos que constituyen un referente racial y de credo diferente. A la caracterización a través de la indumentaria se une, según señala Crespo Prieto, una puesta en escena diferente en la que la gestualización implica matizar e identificar el especial comportamiento y carácter de “los otros”. Así, “los soldados de Herodes, arriba aparecen entristecidos y con la espalda hacia abajo, en tanto que en el registro inferior su rostro no expresa tristeza y tienen la espada en alto (...) arriba, los niños muertos aparecen como mártires; abajo, están despedazados (...) las madres, arriba, aceptan la tragedia (...) abajo disputan los niños a los soldados (...) La contraposición de ambos registros se refuerza situando la gama cromática fría abajo y la cálida arriba”⁶⁴.

DOGMA Y RITOS DE LA FE CRISTIANA

La presencia del maligno

El desarrollo de una “iconografía del mal” se explica a partir de múltiples consideraciones: a los argumentos de tipo histórico-iconográficos pueden añadirse otros complementarios como los que recoge M. Camille. Para este autor, este afianzamiento iconográfico se explica a partir del hecho de que para las gentes medievales la presencia del mal en el mundo era real y consideraban a través de su representación éste podía ser controlado⁶⁵.

En el siglo XI se culmina un proceso, iniciado en el siglo IX, en el que la representación del diablo se concibe a partir de una forma humana distorsionada asociada con la deformidad y bestialidad⁶⁶. La formulación de la imagen demoníaca aparece avalada no sólo por las *Escrituras*, la teología o el folclore sino también por una importante literatura monástica⁶⁷ donde el asceta se enfrenta al demonio, el cual se le aparece bajo una gran diversidad de formas entre las que predominan aquellas de tipo inhumano⁶⁸.

La representación del diablo bajo apariencia monstruosa popularizada en el Románico⁶⁹ hunde sus raíces en esa concepción platónica según la cual deformación implica

64 Ibidem.

65 M. Camille, *El ídolo gótico*, Madrid, 2000, pp. 80 y 82.

66 J. Yarza Luaces, “Del ángel caído al diablo medieval”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 45 (1979), pp. 299-316, p. 305 para cita. Aspecto cronológico en el que también coinciden: J. B. Russell, *Lucifer. El diablo en la Edad Media*, Barcelona, 1995, p. 144; J. Baschet, “Diavolo” en *Enciclopedia dell’arte medievale*, vol. V, Roma, 1994, pp. 644-650, p. 647.

67 Sobre este aspecto puede consultarse A. M. Di Nola, *Historia del diablo*, Madrid, 1992, pp. 181-198 pp. 221-229, y la revisión realizada por J. Yarza Luaces, “El diablo en los manuscritos monásticos medievales” en *Codex Aquilarensis* 11(1994), pp. 103-111; Ibidem, “Del ángel...”, pp. 299-303.

68 G. Oronzio, *La religiosidad popular en la Alta Edad Media*, Madrid, 1983, pp. 108-109.

69 “Empezando en Inglaterra hacia el año 1000 y extendiéndose a Alemania hacia el 1020, y luego a otras tierras, el diablo tiende a ser una mezcla monstruosa de ser humano y animal”. B. Russell, *Lucifer...*, op. cit., pp. 235-236. Sobre la imagen del diablo en época románica puede consultarse el trabajo de: F. Calle Calle, *Les représentations du diable et des êtres diaboliques dans la littérature et l’art de France au XII siècle*, 2 vols. , Villeneuve d’Ascq, 1997, en especial vol. 1, pp. 313-378.

perversidad⁷⁰. La variedad de metamorfosis que presenta la imagen demoníaca es una manifestación más de la propia naturaleza del mal, que se hace aparente a través de la *diversitas*⁷¹. A nivel plástico los rasgos más frecuentes que esta figura son las alas, como recuerdo de su carácter angélico; y los cuernos, zarpas, pezuñas o garras que remarcan su carácter animalesco⁷². Los demonios casi siempre van desnudos⁷³ y sus rostros pueden adoptar rasgos simiescos, –como en la representación de *las tentaciones* de la portada de *Platerías*– cadavéricos, e incluso imitar determinados estereotipos raciales como los negroides o judíos siempre con intención de subrayar su carácter maligno: es el caso del



Figura 11. Capitel con el castigo del avaro. Catedral de Santiago de Compostela.

capitel con *el castigo del avaro* en la nave meridional del transepto de la *catedral compostelana* (Fig. 11), donde la nariz de los diablos remitiría a rasgos hebraicos⁷⁴. Abandonando la esfera más física en la definición de la imagen de las figuras demoníacas es necesario mencionar que éstas casi siempre aparecen en *agitatio* desordenada en contraste con la *beatitudo* o tranquilidad de las composiciones angélicas. Como afirma Le Don, la imagen infernal es frenética y su lenguaje es la hipérbole⁷⁵.

Religiosidad gótica o la humanización de las creencias

Es evidente que en los siglos del Gótico y dentro del campo de la espiritualidad cobra importante valor la presencia de lo mendicante. La gran labor de estas órdenes será la de popularizar la religión, encargándose de que ésta llegue a todas las capas de la sociedad sin ningún tipo de cortapisa o niveles de interpretación. La *devotio* por ellos

70 Sobre este y otros aspectos puede consultarse el trabajo de C. Kappler, *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*, Madrid, 1986, en especial los capítulos cuatro y sexto. Sin embargo, es necesario destacar, siguiendo a este autor, cómo a finales de la Edad Media, “las nociones de lo monstruoso y lo demoníaco se hayan tan estrechamente unidas que no es indispensable, para representar a las fuerzas del Mal, recurrir a las formas monstruosas”. C. Kappler, op. cit., p. 287. Tampoco se debe olvidar que el monstruo era una variante del mismo hombre, como desvío de la naturaleza y no como trasgresión del orden natural. S. Sebastián López, *Iconografía medieval*. Donostia, 1988, p. 54.

71 J. Baschet, “Diavolo”... cit., p. 647.

72 B. Russell, *Lucifer*... cit., p. 146.

73 “La desnudez simboliza la sexualidad, el salvajismo y la animalidad”; Ibidem, p. 237.

74 Sobre este capitel y su particular contexto puede consultarse: S. Fernández Pérez, y V. Nodar Fernández, “Premio e castigo: o capitel historiado no transepto da catedral e Santiago”, *Porta da Aira* 11 (2006), pp. 291-310, en especial, pp. 298-300.

75 G. Le Don, “Structures et significacions de l’imagerie médiévale de l’enfer”, *Cahiers de Civilisation Médiévale* 22 (1979), pp. 363-372, para nota p. 363.

difundida aparece en todos los estamentos de la sociedad incluso vinculada al clero regular o la alta nobleza, que en raras ocasiones se identifica en sus particulares devociones con el elemento popular de la sociedad.

Los mendicantes y su concepto de la pastoral responderán a un problema existente en el seno de la sociedad, el alejamiento de la Iglesia con respeto al fiel. Así, a “una sociedad más urbana ofrecen un apostolado urbano”⁷⁶. Su carácter participativo y el interés por la problemática de una sociedad que asiste a un proceso de cambios cada vez mayor les lleva hacia las gentes, consecuentemente, como afirma Duby, “*el cristianismo comenzó a transformarse en una religión popular –cosa que había dejado de ser desde hacía siglos–*”⁷⁷. El sermón será quizás su arma más efectiva; con ellos adquirirá nueva forma substituyendo un latín degradado por las lenguas vulgares lo que contribuyó a su éxito y consecuentemente a la adhesión de las gentes a su causa⁷⁸.

Las artes plásticas vinculadas a “lo mendicante” también aparecen directamente relacionadas con la expresión de esta nueva “devotio”. La cual supondrá un enriquecimiento de las formas plásticas y la introducción de un arte más narrativo y naturalista directamente vinculado con los “exempla”, la predicación, la “para-liturgia” y las nuevas devociones surgidas en ámbito de una pastoral que reivindica una visión más humanizada de Cristo y una experiencia cristiana más íntima

Entre estas innovaciones góticas, están los *cruceiros* que aparecen directamente vinculados “a las concepciones místicas emanadas del pensamiento de los órdenes mendicantes, sobre todo de los franciscanos, que habían de promover su desarrollo”⁷⁹. A partir de su nacimiento y a través de los siglos los *cruceiros* han prevalecido como la manifestación artística que más se ha significado por ser expresión de la devoción popular. Su denominador común, salvando épocas y estilos, es que transmiten una interpretación particular o colectiva de la religión manifestando, a través de imágenes, las creencias, convicciones y devociones de la época a la que pertenecen⁸⁰. Un ejemplo singular por su inusual representación es el “*Cruceiro dos santos*” *Bamiro (Vimianzo)*⁸¹ (Fig. 12).

76 J. C. Matías Vicente, –*Monjes y mendicantes en los sínodos gallegos de los siglos XIII-XVI–*, *Estudios Mindonienses.*, 4 (1988), pp. 233-264, para nota p. 233.

77 G. Duby, *Hombres y estructuras en la Edad Media*, Madrid, 1978, p. 198.

78 Sobre las imágenes del sermón y la predicación pueden consultarse: D. Fraga Sampedro, “Iconografía franciscana en el gótico gallego, la predicación a las criaturas” en *Homenaje a José García Oro*, Santiago de Compostela, 2202, pp. 461-473. Ibidem: “Imagen, predicación y exempla: la predicación de San Francisco con la soga al cuello” en *El Franciscanismo en la Península Ibérica: balance y perspectivas* Barcelona, 2005, pp. 901-916. Ibidem: “Predicación e imágenes en los siglos finales de la Edad Media hispana” en *Plenitudo veritatis: homenaje a Mons. Romero Pose*, Santiago de Compostela, 2008, pp. 829-847.

79 J. C. Valle Pérez, Voz “*Cruceiros*” en *Gran Enciclopedia Gallega* Santiago 1974, T. VIII, pp. 49-59; para nota p. 49

80 M. Cendón Fernández y M^a D. Barral Rivadulla, “Devociones en piedra en la Galicia Gótica rural”, *Semata. Espacios rurales y sociedades campesinas*, 9 (1998), pp. 405-424.

81 X. M. Lema Suárez, “Os lugares sacros da parroquia de Bamiro (Vimianzo-A Coruña) e o “*Cruceiro dos Santos*”, un conxunto escultórico gótico inédito”, *Brigantium*. 8 (1993/94), pp. 99-111. Más conocidos son el *cruceiro* do “Home Santo” de Santiago de Compostela, el de San Bartolomé o Vello en Pontevedra o el de la Colegiata de Santa María del Campo de A Coruña, o el de Santa María das Areas, en Fisterra.



Figura 12. Cruceiro dos santos. Bamiro-Vimianzo (A Coruña).



Figura 13. Imagen del Santo Cristo de la Catedral de Ourense.

La devoción que hacia el crucificado se alcanza en los fines del medievo se pone de manifiesto en la proliferación de estas imágenes que comienzan a salir en procesión en las calles y a las que poco a poco se les irá dotando de un halo de milagros que provocarán el aumento de su prestigio. No ha de olvidarse que en muchos casos estas imágenes se presentaban articuladas para poder ser utilizadas en determinados actos como las representaciones del santo entierro o el desenclavo. Esta circunstancia las llevará a alcanzar una importante apariencia real y como consecuencia inmediata el fiel comenzará a identificarse profundamente con las mismas.

En el mundo del Románico de modo general puede decirse que Cristo se presenta triunfante en la cruz. El dolor no ha hecho mella en el rey; incluso la corona de espinas se convierte en signo del monarca para el que la cruz no es más que un símbolo de la capacidad de superación de todo dolor. Es un Cristo triunfante, que ha vencido la muerte, y así aparece concebido en la imagen *Cristo de San Salvador de Vilanova dos Infantes* (Celanova, Ourense).

Ya en el Gótico con la influencia de la teología mendicante, sobre todo la franciscana, que postula el Cristocentrismo y la meditación sobre la Pasión los crucificados adquieren nuevo sentido. El *Santo Cristo de Ourense* (Fig. 13) es un reflejo claro de esta especial religiosidad hacia el Crucificado doloroso. De hecho, es singular destacar como el fervor y el poder de estas imágenes alcanzará a todos los componentes de la sociedad bajomedieval gallega y así por ejemplo, según la tradición, el obispo orensano, Vasco Pérez Mariño (+1343), mando trasladar la imagen de este Santo Cristo desde su localidad natal hasta la sede orensana instalándola en un altar localizado en el brazo norte del transepto de esta catedral.

Ya en los albores de la Edad Moderna aparecen otros temas devocionales que también contarán con una importante presencia en el arte gallego: la Misa de San Gregorio, el Llanto sobre el Cristo muerto o la representación de Santa Ana con la Virgen y el Niño⁸².

El Más Allá

En los momentos finales de la Edad Media se produce una importante inversión del concepto de la muerte pasando ésta de ser asumida como un evento natural a convertirse en un sentimiento de caducidad. Es lo que Philippe Ariés define como la idea de la muerte propia, es decir que “el hombre de fines de la Edad Media poseía una conciencia muy aguda de que era un muerto a plazo fijo. Sabía que el plazo era breve y que la muerte, siempre presente en el interior de sí mismo, troncaba sus ambiciones y envenenaba sus placeres”⁸³. La importancia que toman en este momento las acciones realizadas en vida obligará al fiel a intentar solucionar los fallos cometidos durante ésta en el momento cercano a la muerte.

Estos recursos para la salvación, estas cuentas de cargo que evitan la condenación del alma, no son suficientes para el fiel, y consecuentemente, ante el momento del Juicio invocarán la presencia a su lado de aquellos benefactores que puedan influir en la decisión final. En función de las zonas y devociones locales, variarán aquellos santos a los que se mencionará de manera expresa en los testamentos. En territorio gallego destaca la presencia del apóstol Santiago y entre los santos, San Francisco será uno de los más nombrados.

Una de las piezas más conocidas y singulares sobre este tema es el *relieve* de la plazuela del convento de Santa Bárbara (A Coruña) (Fig. 14), en el que se muestra una escena de presentación de un alma ante aquellos que han de decidir su salvación o condena. En éste aparecen representados, de izquierda a derecha, San Miguel pesando las almas; Dios Padre sedente y sosteniendo a su Hijo, flanqueados por el



Figura 14. Relieve de la plaza de Santa Bárbara. A Coruña.

82 Sobre estas iconografías y su materialización en el panorama artístico bajomedieval gallego puede consultarse: A. Suárez Ferrín, “Imaxes de devoción na Galicia do século XV” en *Os capítulos da Irmandade. Peregrinación e conflito social na Galicia do século XV*, Santiago de Compostela, 2006, pp. 116-128.

83 Ph. Ariés, op. cit., 1982, p. 38.

sol y la luna; el apóstol Santiago acompañando a un hombre; San Francisco y un franciscano, este último ubicado entre las representaciones de dos palmeras. Todos estos temas se entremezclan para articular un discurso cuya idea principal es la del Juicio Final Individual –consagrado doctrinalmente en el concilio de Florencia de 1439–. La representación del hombre que se presenta ante su Juicio junto con sus valedores, el apóstol Santiago y San Francisco, y es ayudado desde la “tierra” por los rezos de los franciscanos⁸⁴. Esta última figura supone la materialización de la creencia de que intercesión y el recuerdo de los vivos, por medio de la oración, eran pasaportes imprescindibles para el Más Allá.

84 M^o D. Barral Rivadulla, “La imagen del Más Allá en el cambio del Gótico al Renacimiento: el relieve de la Plaza de Santa Bárbara de A Coruña”, en *Humanitas. Estudios en homenaje al Profesor Doctor Carlos Alonso del Real*. Vol II, Santiago de Compostela, 1996, p. 863-876.