

## Devociones en piedra en la Galicia gótica rural

M<sup>a</sup> DOLORES BARRAL RIVADULLA.

MARTA CENDÓN FERNÁNDEZ.

Universidade de Santiago de Compostela

### Introducción.

Uno de los hitos que suele ponerse en relación con el mundo campesino y cuyo carácter protector se impone sobre su entorno, es el *cruceiro*. Este monumento constituye el referente religioso de los caminos, encrucijadas y ámbitos sacros por excelencia. Asimismo, es quizás una de las demostraciones plásticas que mejor se adaptan al mundo de la "religiosidad popular". En este sentido habría que invocar el modelo de convergencia que plantea Giordano Orozco a la hora de abordar la diversidad que supone un acercamiento a esa compleja realidad que forma parte de la "religiosidad popular". Así, el *cruceiro*, siguiendo al mencionado autor, se explica como una de *"las manifestaciones religiosas de la masa (...) estrechamente vinculadas a su innato deseo de liberación y promoción social. Por eso en los aspectos exteriores de la "pieta" popular es posible hallar convergencias de tradiciones y experiencias diversas, las aspiraciones interiores y el reflejo de condiciones existenciales contingentes, los fundamentos psicológicos más remotos y las ocasiones más inmediatas y a menudo fortuitas, para comprender la solución religiosa que el hombre ha tratado de dar siempre a los problemas del mundo profano"*<sup>1</sup>.

Parece que la identificación del *cruceiro* como una manifestación plástica en la que convergen factores de muy diversa índole es posible. En efecto, tradiciones y experiencias, aspiraciones internas, incluso psicológicas, o simples cuestiones de azar, habrán de ser analizadas para llegar a comprender la verdadera significación de un objeto, que es a la vez símbolo y signo distintivo, escándalo y veneración. Para ello debe remontarse la explicación a la diversidad de factores que han contribuido a su representación y, en concreto, al momento en que la cruz se convierte en símbolo fundamental del cristianismo; cuando ésta supone no sólo el símbolo de una profesión de fe, sino que también constituye una defensa, un antídoto, un motivo teúrgico referente.

---

<sup>1</sup> OROZCO, G.: *La Religiosidad popular en la Alta Edad Media*, Madrid 1983, p. 8.

## 1.- La cruz y el crucifijo en el arte medieval.

En realidad la crucifixión era un castigo que los romanos infligían a esclavos o extranjeros. Nadie imaginaba, por entonces, que el haberlo aplicado a aquel judío iba a tener una enorme trascendencia.

Ya en el Bajo Imperio, Constantino como defensor del cristianismo; abolirá tal suplicio al final de su vida (337)<sup>2</sup>. No obstante, en época constantiniana la muerte de Cristo que ya recibía culto público -recuérdese la realización de la basílica del Santo Sepulcro en Jerusalén, donde se adoraba la Cruz<sup>3</sup> - sólo se evocaba en la iconografía mediante alusiones indirectas, como son algunos episodios de la Pasión -por ejemplo Cristo ante Pilatos que se lava las manos-, si bien es posible que ya se representase en el culto privado<sup>4</sup>. Muy pronto, aunque ya en el período postconstantiniano, además de una insistencia en escenas de la Pasión, se representa la propia cruz como elemento victorioso, siguiendo el modelo que Constantino había usado en su estandarte durante la batalla del puente Mulvio<sup>5</sup>; la cruz invicta, con el crismón y el labaro, unida a la presencia de los guardianes del sepulcro: muerte y resurrección invocadas como una realidad conjunta.

Un paso más lo representa el *Cristo Stauróforo*, un Jesús que lleva la cruz sobre el hombro o como si fuese un báculo, verdadero trofeo de su victoria<sup>6</sup>. Así se presenta en Ravenna, como Buen Pastor, en el Mausoleo de Gala Placidia (ca.425).

No obstante nos seguimos hallando ante una cruz sin Cristo. Habrá que esperar a mediados del siglo V, en las puertas de Santa Sabina de Roma, para que surja una iconografía novedosa: se nos presenta un Cristo crucificado entre dos ladrones, aunque nos falta el instrumento del suplicio; es un crucificado sin cruz.

Ambos elementos se unirán en el crucifijo. Lo hallamos ya en un marfil del Museo Británico, datable a mediados del siglo V, en el cual Cristo se dispone sobre una cruz, impasible al dolor, continuando su presentación victoriosa, triunfante, vivo frente a un Judas ahorcado y muerto, y ante la presencia de María y Juan<sup>7</sup>.

Ciertamente, además del crucificado, empezamos a hallar diversos personajes a su alrededor y toda una serie de elementos que complementarán la escena. En el Evangelionario de Rabula (586), además de Cristo entre los ladrones, se halla Longinos que le clava la lanza; y mientras otro personaje le acerca una esponja; María, Juan, las demás mujeres; los soldados sorteándose su

<sup>2</sup> DELGADO GÓMEZ, J.: *La crucifixión de la Iglesia de Hospital de Incio*, A Coruña 1987, p. 19.

<sup>3</sup> THOBY, P.: *Le crucifix des origines au Concile de Trente*, Nantes 1959, p. 22.

<sup>4</sup> DELGADO GÓMEZ, op. cit., pp. 20-21.

<sup>5</sup> GARCIA BELLIDO, A: *Arte romano*. Madrid, 1990 (4<sup>a</sup> ed.), p. 757.

<sup>6</sup> DELGADO GÓMEZ, op. cit., p. 25.

<sup>7</sup> KARTSONIS, A.: "The Emancipation of the Crucifixion", en *Byzance et les images*, Paris 1994, pp. 151-187; para la nota pp. 155-156.

túnica; el sol y la luna, representaciones que se reiterarán en el futuro. Todos los personajes muestran un cierto dramatismo, a excepción de Jesús que no demuestra ninguna emoción: no está muerto ni doliente<sup>8</sup>. Pero además, la escena de la crucifixión tiene un complemento: la de la resurrección; el sepulcro vacío, los soldados por el suelo, el ángel advirtiendo a las mujeres. De nuevo, Pasión y Resurrección íntimamente unidas, algo que casi se convierte en norma en el arte bizantino<sup>9</sup>. Esa misma combinación se halla en las ampollas de Monza, datables hacia fines del siglo VI<sup>10</sup>.

Ya en el año 600, el Relicario del *Sancta Sanctorum*, asocia la crucifixión al culto de los Santos Lugares en Palestina, inscribiéndola en un ciclo de la vida de Cristo en la que se representan el Nacimiento, el Bautismo, la Resurrección y la Ascensión<sup>11</sup>.

Son muy escasos los ejemplos datables desde los siglos VII al X. Es preciso tener en cuenta que se vuelve hacia el inicio dando prioridad a la cruz. Como ha indicado Kartsonis:

*"The shape and sign of the cross and its victorious properties are now visually and materially identified with the crucified body of Christ. The abstract apotropaic symbol is now enlivened and historicized through the addition of the abbreviated image of the Crucifixion. By the same token, the representation of Christ on the cross, along with the cristological and soteriological realities it encapsulates, is now endowed with the shape and apotropaic properties of the cross. The sign has thus become an image transforming in the process the icon of the Crucifixion to an emblem. The result is an animated, historiated sign as much as a miniaturized, emblematic icon; a symbolic icon, and a iconic symbol"*<sup>12</sup>.

En efecto durante el siglo VII y como Orozco asimismo señala, es el símbolo en sí mismo el que se busca y se venera por sus significados y por su valor mágico; el recuerdo del drama evangélico asociado a él nos llega más tarde<sup>13</sup>.

No obstante en el siglo VIII, la crucifixión sufre una reinterpretación sacramental. Así se recoge en un nicho sobre el altar de la capilla de Theodotus en la iglesia romana de Santa María la Antigua y en el propio presbiterio - datable entre el 705-707- dentro de un ciclo cristológico: es el culmen del mismo, emplazado allí donde el Papa celebra, impregnándose de contenido eucarístico, símbolo de Salvación, unido a la adoración del cordero<sup>14</sup>.

<sup>8</sup> THOBY, op. cit., p. 25.

<sup>9</sup> KARTSONIS, op. cit., p. 156.

<sup>10</sup> DELGADO GÓMEZ, op. cit., pp. 28-30.

<sup>11</sup> KARTSONIS, op. cit., p. 157.

<sup>12</sup> KARTSONIS, op. cit., p. 162.

<sup>13</sup> OROZCO, op. cit., p. 49.

<sup>14</sup> KARTSONIS, op. cit., pp. 169-170.

En realidad, según Kartsonis, la cruz adquiere desde el inicio del siglo VIII, un papel oficial, como imagen sacramental de la muerte-sacrificio de Cristo, perdiendo en buena medida su carácter narrativo y llegando a ser un símbolo icónico de la historia, del ritual y de la institución que representa: la Iglesia. Así emancipado el crucifijo entra en una nueva fase en la que se constituye en el emblema por excelencia de la cristiandad, lo que incluso perdura hasta la actualidad<sup>15</sup>.

En época carolingia, se reitera la imagen del Cristo vivo, Dios victorioso sobre la cruz<sup>16</sup>. Además de numerosos relieves y manuscritos en los que se representa la crucifixión, cabría resaltar las cruces procesionales o de altar, muchas de ellas de enorme riqueza, que se han perdido<sup>17</sup>. Según Orozco, la crucifixión acabó por hallar acogida en la masa de los fieles; "*cruces, crucifijos y escenas de la pasión se abren camino en el uso y en la liturgia cotidiana, aunque sea bastante difícil leer en todas estas representaciones alguna referencia de la Pasión o al Cristo del relato evangélico. Las cruces, en definitiva, perdían con dificultad el inicial significado mágico y el valor apotropaico que les atribuía la creencia popular*". En realidad serían muy pronto rebajadas al rango de amuletos<sup>18</sup>.

Paralelamente a todo ello, entre los siglos VIII al XI habría que tener en cuenta el significado de las cruces irlandesas y, en general, anglosajonas. Es posible que en su origen se halle en monumentos que se levantaron en el Próximo Oriente y, de modo especial, en Armenia, a lo largo de los siglos VI y VII, teniendo en cuenta el éxodo de monjes orientales hacia el Oeste. No obstante también habría que invocar el influjo del trabajo de metales y madera, tanto en sus formas como en la decoración. Pero lo que en realidad nos interesaría, por las concomitancias que pudiesen presentar con los *cruceiros*, es su significado. En opinión de Henry<sup>19</sup>, habría que indicar, ante todo, que no poseen un carácter funerario, por lo que diferirían de pilares y estelas de los siglos VI y VII, que solían hincarse en la cabecera de las tumbas; cabría incluso señalar que algunas cruces inglesas habrían sido erigidas para marcar tumbas, lo que no ocurre con las irlandesas. Precisamente algunos epígrafes confirman que fueron erigidas por personas vivas, a las que se suele recordar en la inscripción: "*Orad por ... que causó que esta cruz fuese erigida*". Por otro lado, y en opinión del mismo autor, las cruces erigidas entre los siglos VIII al XII, parece que se han realizado como decoración de los recintos de los monasterios, e incluso en el caso de cruces figuradas, como sermones en piedra que fueron tema de comentarios o de meditación. A ello podría añadirse el hecho de que, como indican algunos poemas, podrían tener un carácter protector sobre el monasterio, tanto en su interior como en sus alrededores, extramuros, señalando

<sup>15</sup> KARTSONIS, op. cit., p. 180.

<sup>16</sup> YARZA LUACES, J.: "Iconografía de la crucifixión en la miniatura española. Siglos X al XII", en *Archivo Español de Arte*, XLVIII (1974), pp. 13-37; para la nota p. 17. Asimismo THOBY, op. cit., pp. 37-39.

<sup>17</sup> THOBY, op. cit., p. 58.

<sup>18</sup> OROZCO, op. cit., p. 51.

<sup>19</sup> HENRY, F.: *Irish High Crosses*, Dublin 1964, pp. 17-18.

los puntos cardinales, dedicadas a profetas o evangelistas, con carácter apotropaico, pero también delimitador de las tierras del monasterio<sup>20</sup>. En opinión de Núñez, algunas fueron utilizadas para cristianizar algunos lugares de culto pagano, otras en los conjuntos monásticos con la finalidad de servir como estaciones del *Via Crucis* o como lugares de recogimiento<sup>21</sup>. Por su parte Bango, considera que servirían como estación o parada solemne en determinadas liturgias procesionales y como monumentos conmemorativos concitarían en su entorno manifestaciones piadosas colectivas<sup>22</sup>.

Ya en el siglo IX, y dentro de la Península, tenemos unas cruces de singular relevancia: las cruces asturianas, con un carácter de cruz-relicario, de rica orfebrería, con engastes que le confieren un carácter lujoso en sintonía con un sentido triunfal, en el propio ambiente de recuperación del territorio cristiano frente a los musulmanes.

En el siglo siguiente, la crucifixión del Beato de Gerona (975), recobra el sentido narrativo, con abundancia de personajes e indicaciones. En su contexto apocalíptico, es el culmen de esa venida de Cristo, la primera, en espera de la segunda que tendrá lugar al final de los tiempos. La presencia del monte, en el que una vieja tradición había hecho enterrar al mismo Adán, reitera el carácter redentor. A él se suma la representación del cáliz, identificando la Eucaristía con el sacrificio cruento de la cruz<sup>23</sup>.

Casi de modo coetáneo, pero en un contexto diferente como es el mundo ottoniano, hay que tener en cuenta que el crucificado adquiere una doble interpretación: "*por un lado, el intento de reproducir la humanidad de un Cristo-hombre sufriente y, por otro, la imagen convencional de un crucificado inexpresivo, que no puede padecer el dolor porque es Dios*"<sup>24</sup>. Esta última es la que perdurará en el románico; la primera tiene uno de sus principales representantes en el crucificado del arzobispo Gero (969-976), o en el de la iglesia de San Liudger (Essen-Werden)<sup>25</sup>.

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. Es la imagen del Crucifijo de Fernando y Sancha (1063), o del Cristo de Carrizo, en realidad, un crucificado sin cruz<sup>26</sup>.

<sup>20</sup> HENRY, op. cit., pp. 18-20.

<sup>21</sup> NÚÑEZ RODRIGUEZ, M.: *Las claves del arte bizantino y prerrománico*, Arín, Barcelona 1988, p. 33.

<sup>22</sup> BANGO TORVISO, I.G., "Las islas de los irlandeses, anglos y sajones" en tomo III de *Historia Universal del Arte*, Espasa, Madrid 1996, pp.-67-75; para nota p. 72.

<sup>23</sup> YARZA LUACES, op. cit., pp. 18-19.

<sup>24</sup> BANGO TORVISO, I.G.: "El arte ottoniano", en *Historia del Arte. La Edad Media*, dir. Ramírez, J.A, Alianza, Madrid 1996, p. 138.

<sup>25</sup> BANGO TORVISO, "El arte ottoniano...", op. cit., p. 138.

<sup>26</sup> Véanse ilustraciones en COOK, W.W.S. y GUDIOL, J.: "Pintura e imaginería románicas", en *Ars Hispaniae*, tomo VI, pp. 266 y 270.

Junto a él, y en época románica, se empieza a popularizar el Cristo muerto, con los ojos cerrados, dando "más importancia a la naturaleza humana de Cristo, al tiempo que se resalta el valor que la prueba tiene en la Redención"<sup>27</sup>; no obstante aún no nos hallamos ante un Cristo sufriente, y, en realidad, el Cristo muerto se hará más frecuente en el gótico. Es la imagen que nos transmite el relicario de obispo D. Gonzalo Menéndez (1162-1175), de la Cámara Santa de Oviedo, con un Cristo coronado.

Incluso habría que mencionar ya a los Cristos moribundos que entornan sus ojos, como la Majestad de Caldes de Montbuy, la de Beget, o la "Batlló"<sup>28</sup>, datables en el siglo XII<sup>29</sup>, por citar sólo algunos ejemplos.

En realidad, sólo después del siglo XI se profundiza en la meditación del misterio de la Pasión, que producirá doctores y místicos de una *Theologia crucis* más auténtica como Pedro Damían, Francisco de Asís, Juan Gualberto, San Anselmo<sup>30</sup>. Incluso San Bernardo se dolerá del sufrimiento de Cristo, y en el sermón 21 sobre el *Cantar de los Cantares*, la Esposa va en pos del Esposo, renunciando a sí misma "para llevar su cruz y seguir a Cristo". Al mismo tiempo se queja de la mayoría de los fieles: "todos quieren gozar de tí, mas no todos quieren imitarte; quieren reinar contigo, pero no quieren padecer contigo"<sup>31</sup>. He ahí todavía, la dicotomía entre el Cristo-Rey, triunfante, y el Cristo sufriente.

Gracias a estas voces y en ambientes espirituales muy diferentes, las exaltaciones de la cruz alcanzarán un amplio desarrollo. No obstante, en opinión de Orozco, en los estratos populares y en el ámbito de la vida feudal, en una sociedad amenazada por todo género de peligros, el antiguo signo de la cruz sigue desempeñando una función civil-religiosa. "Ya fuesen de piedra o de madera, las cruces levantadas sobre las cimas de los montes y sobre las colinas, diseminadas a lo largo de los grandes itinerarios o en las encrucijadas de las vías de comunicación, mientras sirven, en cierto modo para señalar los caminos, son también una guía que orienta y acompaña al viandante y al peregrino que ante la vista de este símbolo se sienta también protegido de los espíritus malignos y de los fantasmas de la noche"<sup>32</sup>. A ello se podría añadir el hecho de que al pie de las cruces iba a sentarse también el agente del fisco para recaudar los tributos, servían como límite de la entrada y salida de los pueblos, y junto a ellas tenían lugar los pleitos judiciales y las ordalías, significativamente llamadas *iudicium crucis*<sup>33</sup>.

Muy pronto la cruz entra en el derecho penal. En el concilio de Clermont (1095), el Papa Urbano II reconoce el derecho de asilo a cuantos perseguidos

<sup>27</sup> YARZA LUACES, op. cit., p.17.

<sup>28</sup> COOK y GUDIOL, op. cit., pp. 280-283.

<sup>29</sup> Sobre las características de los crucificados del siglo XII, véase THOBY, op. cit., pp. 123-126.

<sup>30</sup> OROZCO, op. cit., p. 53.

<sup>31</sup> YARZA LUACES, op. cit., p. 17 y nota 25.

<sup>32</sup> OROZCO, op. cit., p. 53.

<sup>33</sup> OROZCO, op. cit., p. 53.

por sus enemigos o por la justicia, se refugiasen al pie de una cruz, incluso junto al camino. Este privilegio, nacido del fervor de la cruzada, que aseguraba protección y refugio a un presunto reo perseguido por sus enemigos, tuvo consecuencias no deseadas pues al extenderse a los malhechores llegó a suponer un grave peligro social para la gente honrada<sup>34</sup>.

Durante los siglos del gótico, y como fruto de una nueva religiosidad surgida al amparo de las órdenes de predicadores que conllevará la implantación de una nueva estética, el número de manifestaciones plásticas relacionadas con la cruz y el crucificado se multiplican, ampliándose con ello los modelos iconográficos<sup>35</sup>.

Los mendicantes y su nuevo concepto de la pastoral darán respuesta a un problema existente en el seno de la sociedad: el alejamiento de la Iglesia con respeto al fiel. Su carácter participativo y su interés por solucionar la "confusión" de los fieles les llevará a concebir "*un apostolado urbano*"<sup>36</sup>, que rápidamente tendrá su eco en la sociedad tanto laica como eclesiástica de fines de la Edad Media.

Las artes plásticas vinculadas a "lo mendicante" también aparecen directamente relacionadas con la expresión la nueva "devotio" postulada por estas órdenes. Esto 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<sup>37</sup> y una experiencia cristiana más íntima.

La teología mendicante, sobre todo la franciscana, se distingue por su Cristocentrismo<sup>38</sup> y por la devoción al Cristo-Crucifijo, la cual se manifiesta a través de múltiples pasajes de la vida del fundador de la orden quien postulaba la meditación sobre la Pasión:

*"Sucedio, pues, un día en que oraba ... retirado en la soledad... que se le apareció el Cristo Jesús en la figura de un crucificado. A su vista quedó su alma como derretida; y de tal modo se le grabó en lo más íntimo de su corazón la memoria de la pasión de Cristo, que desde aquella hora -siempre que le venía a la mente el recuerdo del Cristo Crucificado- a duras*

<sup>34</sup> OROZCO, op. cit., p. 53.

<sup>35</sup> Con respecto a las características generales de los crucifijos del siglo XIII, véase THOBY, op. cit., pp. 155-157.

<sup>36</sup> MATIAS VICENTE, J.C.: "Monjes y mendicantes en los sínodos gallegos de los siglos XIII-XVI" en *Estudios Mindonienses*, 4 (1988), pp. 233-264; para nota p. 233.

<sup>37</sup> Sobre la morfología de los crucifijos de los siglos XIV y XV, véase THOBY, op. cit., pp. 182-185 y 211-213, respectivamente.

<sup>38</sup> ANDRES ORDAX, S.: "El cristocentrismo franciscano a fines de la Edad Media y su reflejo en la iconografía de los condestables de Castilla", en *Homenaje al profesor Hernández Perera*, Departamento de H0 del Arte II (Moderno), Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid, Comunidad Autónoma de Canarias, Dir.Gen. de Patrimonio Histórico, Madrid 1992, pp. 773-782.

*penas podía contener exteriormente las lágrimas y los gemidos*"<sup>39</sup>.

Entre estas innovaciones góticas, están los *cruceiros*, presentes en las diversas regiones peninsulares<sup>40</sup>. Los *cruceiros* aparecen directamente vinculados "a las concepciones místicas emanadas del pensamiento de las órdenes mendicantes, sobre todo de los franciscanos, que habían de promover su desarrollo. El contenido dramático que se evidencia en estas obras no puede ser de ningún modo anterior al siglo XIII"<sup>41</sup>. Estas afirmaciones de Valle Pérez se ven reforzadas si además se tiene en cuenta el importante papel que las órdenes mendicantes desempeñan a la hora de introducir y difundir el gótico en Galicia, tanto en lo que a la arquitectura se refiere<sup>42</sup>, como en el campo de la escultura<sup>43</sup> -exceptuando programas de vanguardia como el de la portada occidental de la catedral de Tui pero que no tendrían continuidad<sup>44</sup>-, se puede considerar que a través de su influencia surge un *estilo gótico gallego*.

## 2.- Los *cruceiros*

Ciertamente, entre toda la producción escultórica ligada al Gótico destaca la presencia en Galicia de los *cruceiros*<sup>45</sup> los cuales, con su particular

<sup>39</sup> Episodio relatado en Leyenda Mayor 1,5. Véase GUERRA, J. A.(ed.): *San Francisco de Asís. Escritos. Biografías. Documentos de época*. Madrid 1985, p. 386.

<sup>40</sup> A este respecto pueden consultarse obras como las de FONT Y SAGÜE, N.: *Datos para la historia de las creus en Catalunya*. Barcelona 1984. BARRIO LOZA, J.A.(dir): *Monumentos nacionales de Euskadi*. Bilbao 1985 ( en concreto el Tomo III), o trabajos sobre piezas concretas como es el caso del estudio de ANDRÉS ORDAX, S.: *Iconografía cristológica a fines de la Edad Media. El crucero de Sasamón*. Salamanca 1986.

<sup>41</sup> VALLE PÉREZ, J.C.: Voz "*Cruceiros*" en *Gran Enciclopedia Gallega* Santiago 1974, T. VIII, pp. 49-59; para nota p. 49.

<sup>42</sup> Sobre estos aspectos pueden consultarse trabajos como los de: FRAGA SAMPEDRO, D.: *Arquitectura de los frailes minore conventuales en la Edad Media gallega*. Tesis doctoral. Universidad de Santiago, Santiago 1995. MANSO PORTO, C.: *Arte gótico en Galicia: los dominicos*. La Coruña 1993. NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M.: "La arquitectura de las órdenes mendicantes en la Edad Media y la realidad de la "Devotio Moderna"" en *A.I.A.* XLIX (1989), pp. 124-139

<sup>43</sup> Sobre la influencia de los mendicantes en la plástica gótica gallega pueden consultarse BARRAL RIVADULLA, D.: "Clara de Asís y la "Imago Pietatis" dos ejemplos iconográficos de la "devotio" mendicante en Galicia en *Cistercium* 208(1997), pp. 93-105. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M.: "Rogo a Virgeem Maria e a San Francisco e a Santa Clara. El antiguo tímpano de la iglesia de Santa Clara en Compostela" en *Oito séculos de Claridade*. Santiago de Compostela 1994, pp. 135-149. FRAGA SAMPEDRO, D.: "San Francisco de Betanzos: nuevas aportaciones a su programa iconográfico" en *Anuario Brigantino* 18(1995), pp. 207-226. SÁNCHEZ AMEIJERAS, R.: "Espiritualidad mendicante y arte gótico" en *Semata "Las religiones en la Historia de Galicia"*, 7-8 (1996), pp. 333-353.

<sup>44</sup> MORALEJO ÁLVAREZ, S.: *Escultura Gótica (1200-1350)*. Santiago de Compostela 1975. Sobre esta catedral también puede consultarse CENDÓN FERNÁNDEZ, M.: *La catedral de Tui en época medieval*. Pontevedra 1996.

<sup>45</sup> Es un clásico para el estudio de estas manifestaciones en Galicia la obra de CASTELAO, A. R.: *As Cruces de pedra na Galiza*, Buenos Aires 1950. Entre otros trabajos dedicados a esta temática pueden consultarse: BROZ BREY, X.M.: "Os *cruceiros* da Terra de Melide" en *Boletín do Centro de Estudos Melidenses. Museo Terra de Melide*. 2 (1983), s.p. BURGOA FERNÁNDEZ, J. J.:

morfología, adquieren casi la categoría de monumentos conmemorativos, al modo de las columnas o arcos romanos. Ubicados en una plataforma, aparecen elevados por un pedestal en el que se hinca un alto fuste que muestra en su remate un capitel y sobre éste una cruz, piezas ambas en las que se suele concentrar la iconografía.

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 nos 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 pertenecen.

Así concebidos los *cruceiros* se presentan como una creación singular en el mundo del gótico que ya no se corresponde con el concepto de hito cristianizador sino que son expresamente levantados para desempeñar una función ligada a la religiosidad. A pesar de ello seguirán manteniendo, de algún modo, su carácter convergente, continuarán siendo referentes de cruces de caminos, de espacios en los que se hace necesaria la invocación de la presencia de Dios, bien por su lejanía con respecto a un lugar sagrado bien porque anuncian la presencia de éste.

Por otra parte, la citada vinculación de los mendicantes a la imagen del Cristo sufriente quedará materializada en los propios *cruceiros*, donde, entre los acompañantes del crucificado, aparecen representados frailes como ocurre en el caso del *cruceiro* del "Home Santo", datado en el último cuarto del siglo XV y vinculado tradicionalmente con la visita de San Vicente Ferrer a Compostela (ca.1412)<sup>46</sup>. Precisamente, a la visita de tan relevante fraile se atribuye el surgimiento de numerosos *cruceiros*<sup>47</sup>.

Por el contrario, la pastoral mendicante aún no se evidenciaba en uno de los más antiguos ejemplares de este tipo de manifestación artística: el *cruceiro* de San Pedro de Melide, en cuyo anverso aparece representado el Calvario Cristo crucificado acompañado por la Virgen y San Juan, mientras que aún en su reverso una imagen vinculada a la iconografía románica al presentar a un Cristo entronizado y coronado que, con el torso desnudo, muestra las llagas al espectador.

Antes de pasar a abordar los ejemplos concretos objeto de estudio, es necesario realizar algunas precisiones con respecto a los *cruceiros* y, sobre todo, en lo que se refiere a la identidad del calificativo **popular** que en muchas ocasiones se ha aplicado a los mismos. Esta delimitación se impone ante la

---

"Los cruceros de la comarca de Betanzos (I)" en *Anuario Brigantino*, 18 (1995), pp. 259-274 y "Los cruceros de la comarca de Betanzos (II)" en *Anuario Brigantino*, 19(1996), pp. 251-270. GARCÍA PERMUY, M.: "Os *cruceiros* de capeliña na terra do Barbanza" en *Estudios Mindonienses* 7(1991), pp. 447-470. REIMÓNDEZ PORTELA, M: *Cruceiros e cruces do nordeste da provincia de Pontevedra*. Pontevedra 1985. RODRÍGUEZ FRAIZ, J.: "Cruces y *cruceiros* de Campañó" en *Museo de Pontevedra* 15 (1961), pp. 19-61. VALLE PÉREZ (véase nota nº 41). VV.AA.: *Catálogo de cruceiros e cruces da terra de Viveiro*. Lugo 1996.

<sup>46</sup> MANSO PORTO, op. cit., tomo.I., p. 185

<sup>47</sup> FILGUEIRA VALVERDE, J.: "Epílogo", en MANSO PORTO, C., op. cit., tomo II, p. 634.

ambigüedad del término y porque afecta a estos monumentos doblemente. Por un lado se suele aplicar cuando se intentan precisar las características, tanto de ejecución técnica como de estilo de los mismos; por otro, este calificativo también se aplica al explicar su significado e interpretación adjetivando en la mayoría de los casos al sustantivo de la religiosidad que manifiestan.

*ILUSTRACIÓN I: CRUCEIRO DE SAN PEDRO DE MELIDE. REVERSO*



Con respecto al primer punto, no se debe olvidar que la mayoría de los ejemplos de esta época aparecen vinculados a un centro eclesiástico -bien parroquial, bien conventual- cuya datación supone una referencia directa a una transformación en la fábrica del edificio con el que establecen un vínculo espacial. Esto lleva a considerar el proceso de ejecución de estos *cruceiros* en relación con los talleres escultóricos que trabajan en los mencionados templos, de la similitud de determinados rasgos propios de los maestros canteros que aparecen reflejados en ambas obras.

Por otra parte, en ocasiones los *cruceiros* acogerán incluso representaciones singulares y de calidad que los aleja del llamado "arte popular" y los integran en las principales corrientes del estilo; de este tipo de manifestaciones serían buenos ejemplos el *cruceiro do Home Santo* en Santiago, o el de la Colegiata de Santa María del Campo en A Coruña.

Otro caso será el de aquellos *cruceiros* vinculados a zonas rurales, como serán los ejemplos abordados en este estudio, en los que queda patente que el grado de *popular* se adquiere por la ausencia, tanto de referentes directos, como de pericia por parte de los artesanos encargados de ejecutar la obra en un material "*de tan escasa vocación gótica*".

La segunda cuestión a abordar será la aplicación del calificativo popular al contexto que los *cruceiros* invocan. En multitud de ocasiones el término "religiosidad popular" es aplicado a este tipo de manifestaciones de modo poco consciente, sobre todo por las implicaciones que esta calificación conlleva. Autores como G. Orozco han puesto de manifiesto esta problemática al plantearse la complejidad de este concepto:

*"En el área de la religiosidad hecha de ritos externos y de íntimas creencias, no es posible cuantificar el peso de la fe, discernir con exactitud del grado de adhesión espontánea o de constreñimiento, valorar con suma precisión la costumbre religiosa y las actitudes espirituales libres y autónomas. Pero, si las conciencias son impenetrables, es posible, al menos, analizar los aspectos externos, recoger los signos, incluso los más pequeños, de su vida y de sus exigencias. La fisiología de la religiosidad popular presenta una estructura compleja y varía, con formas expresivas unas veces de simplicidad lineal y otra, de inesperadas contradicciones. La historia de los individuos o de los grupos, circunscrita a tiempos breves, es de suyo fragmentaria, episódica, ligada a la vicisitud precaria e imprevisible de la vida cotidiana, de los acontecimientos menudos, que se traducen casi en apuntes de crónica, en notas de color, en un diario de impresiones cogidas al vuelo"*<sup>48</sup>.

Conscientes del problema que la aplicación del término "religiosidad popular" impone, y que excedería con mucho el marco de este estudio<sup>49</sup>, al tener

<sup>48</sup> OROZCO, op. cit., p. 9.

<sup>49</sup> Recientemente se ha celebrado un congreso sobre *Religiosidad popular* en el que se ha puesto

que calificar y cuantificar componentes intrínsecos como la fe, las actitudes..., en este caso se ha optado por aplicar al *cruceiro* el calificativo de manifestación de devoción popular. Se delimita así la importancia del adjetivo a una referencia a la imagen, en cuanto objeto de devoción o en cuanto a la narración presente en estas manifestaciones, pero en ningún caso como referente para cuantificar la fe del fiel ya que, como se pondrá de manifiesto, en muchos casos los *cruceiros* acogen conceptos teológicos complejos y de plena vigencia en el mundo bajomedieval.

Para poder abarcar las diferentes causalidades y aspectos convergentes que pueden influir en la obra de arte, se han seleccionado en este caso dos ejemplares diversos situados en un área eminente rural, alejada de los núcleos urbanos a los que tradicionalmente se vincula la presencia de los mendicantes: la "Costa da Morte". Los *cruceiros* elegidos son, el de **Santa María das Areas**, en Fisterra, relacionado con un templo parroquial, y el "**Cruceiro dos santos**" en la parroquia de Bamiro (Vimianzo)<sup>50</sup>, cuya localización refuerza su carácter de hito de caminos.

Ambos pueden ser datados en época gótica, al menos en lo que a su estilo se refiere, presentando rasgos comunes con la mayoría de los ejemplares conservados datados en el mismo período, como es el caso del *cruceiro* del "Home Santo" de Santiago de Compostela o el de San Bartolomé o Vello en Pontevedra<sup>51</sup>. Sin embargo, ha de partirse del hecho de que en la mayoría de los casos es únicamente la cruz y el capitel los únicos restos que quedan de esta época ya que la parte inferior ha sido reformada con posterioridad.

El *Cruceiro de Santa María das Areas* (Fisterra) puede ser datado estilísticamente en el siglo XV, período en el que se realiza también una importante reforma en la iglesia<sup>52</sup>. El *Cruceiro "dos Santos"*, ha sido datado estilísticamente entre finales del siglo XIV y comienzos del XV<sup>53</sup>, si bien juzgamos conveniente proponer una datación que lo situaría entre finales del siglo XV y comienzos del siglo XVI, dados los paralelismos que pueden establecerse en cuanto a la complejidad iconográfica que presenta.

La tipología de las cruces correspondientes a esta época se distingue por su carácter ornamental, recurriendo sobre todo a decoración de tipo vegetal. Esta circunstancia las relaciona con el que ha sido señalado como uno de sus referentes iconográficos directos: las cruces procesionales o parroquiales<sup>54</sup>. Este

---

de manifiesto las diferentes interpretaciones sobre el tema. *Religiosidad popular en España*. Actas del Simposium, tomos I y II. Ed. Estudios Superiores del Escorial, San Lorenzo del Escorial, 1997.

<sup>50</sup> LEMA SUÁREZ, X. M<sup>a</sup>: "Os lugares sacros da parroquia de Bamiro (Vimianzo-A Coruña) e o "Cruceiro dos Santos", un conxunto escultórico gótico inédito" en *Brigantium*. 8(1993/94), pp. 99-111.

<sup>51</sup> Actualmente en el Museo Provincial de Pontevedra. VALLE PÉREZ, op. cit., p. 51.

<sup>52</sup> Sobre las obras realizadas en el templo parroquial en esta centuria puede consultarse: CAAMAÑO MARTÍNEZ, J. M<sup>a</sup>: *Contribución al estudio del Gótico en Galicia (Diócesis de Santiago)*. Universidad de Valladolid, Valladolid 1962, pp. 125-129.

<sup>53</sup> LEMA SUÁREZ, op. cit., p. 109.

<sup>54</sup> Sobre la tipología de estas cruces puede consultarse LÓPEZ VÁZQUEZ, J.M.: "Tipología de la

carácter decorativo, característico de las cruces góticas, se hace más evidente en los extremos del brazo transversal de la Cruz, el cual aparece potenciado por medio de una decoración de moldura de baquetón, como es el caso del *cruceiro* "Do Home Santo", o con una decoración de cordón, como en el caso de Santa María das Areas. Por su parte, el brazo longitudinal aparece más disimulado, destacando tan sólo la parte superior del mismo.

Un caso excepcional podría parecer el de la cruz que remata el *cruceiro* "Dos santos", la cual presenta la apariencia de un tronco de árbol nudoso. Sin embargo, su evasión de la norma es tan sólo aparente puesto que, si bien en este caso su tipología no puede relacionarse con la de estos bienes muebles de orfebrería, sí puede vincularse a otros modelos de cruz procesional como el de la Cruz de azabache custodiada en el Museo de la Catedral de Ourense, datada ca. 1497.

Otra característica común a los *cruceiros* góticos es que las figuras principales, tanto del anverso como del reverso de la Cruz, aparecen ubicadas bajo un dosel de sección poligonal exornado con tracerías trilobuladas, lo que pone en relación a estas composiciones con algunos ejemplos escultóricos góticos, como son los tímpanos, en los que el empleo de este motivo se utiliza para enfatizar las representaciones de la Virgen con el Niño<sup>55</sup>.

La escena que ocupa el anverso de la cruz es casi siempre la misma: la representación del Calvario, Cristo crucificado flanqueado por la Virgen, a la derecha, y San Juan, a la izquierda, respetando el lugar que les corresponde en función de su "rango". El Crucificado es representado como sufriente, coronado de espinas, y sujeto a la cruz por tres clavos. Sus brazos están extendidos en una diagonal pronunciada, por encima de la horizontal, y apoya su cabeza sobre el brazo derecho<sup>56</sup>. El modelado del cuerpo remite habitualmente a formas convencionales de representación anatómica, sin distinciones en cuando a la musculatura excepto en los pectorales. La parte inferior de la figura aparece cubierta por el "*perizonium*" que al caer sobre el costado forma profusos pliegues.

La representación de la agonía de Cristo, conforme a los postulados mendicantes que inspiraron estas composiciones, está presente en los dos *cruceiros* objeto de estudio. Así, frente a representaciones del Crucificado como el del "Home Santo" donde la expresividad del mismo se ciñe a la inclinación de su cabeza, las figuras de los crucificados de la "costa da morte" enfatizan la "demostración" dolorosa al girar sus piernas, y en el caso de Santa María das Areas las caderas presentan una fuerte torsión hacia la derecha en un "escorzo" imposible.

---

orfebrería religiosa gallega" en *Oro, Plata y Piedra para la escena sagrada en Galicia*. A Coruña 1995, pp. 91-127; en especial pp. 91-94.

<sup>55</sup> CAAMAÑO MARTÍNEZ, J. M<sup>a</sup>.: "Seis tímpanos compostelanos de la Adoración de los Reyes" en *A.E.A.* XXXI(1958), pp. 331-338. VALES VILLAMARÍN, F.: "Tímpanos con el tema de la adoración de los Reyes en templos de la comarca betanceira" en *Abrente* 5(1973), pp. 37-41.

<sup>56</sup> Para descripción de esta imagen se han seguido los criterios establecidos por THOBY, op. cit., nota nº 3.

María y Juan acompañan al Crucificado. La Virgen María, con velo y larga túnica, ubicada a la derecha, aparece representada como orante. San Juan, a la izquierda, es un joven imberbe y vestido con larga túnica. En los *cruceiros* que están siendo analizados San Juan se representa con las manos sobre el vientre, disposición que lo aleja de la tradicional iconografía del mismo y que aparece recogida en ejemplos como el del "Home Santo", en la que lleva su mano derecha a la mejilla adoptando el gesto ritualizado de la expresión de la aflicción<sup>57</sup>.

*ILUSTRACIÓN II: CRUCEIRO DOS SANTOS. ANVERSO.*



<sup>57</sup> GOMBRICH, E.H.: "Gesto ritualizado y expresión" en *La mirada y el ojo*. Alianza Ed., Madrid 1987, pp. 65-74; para nota p. 73.

En el caso del *Cruceiro* "Dos Santos" debe puntualizarse que la disposición de los acompañantes de Cristo no aparece como es tradicional ya que María y Juan no se disponen en el mismo plano que el Crucificado sino que ocupan los laterales norte y sur de la cruz. El *cruceiro* mencionado presenta además otra peculiaridad: el hecho de que se represente a una figura a los pies de la cruz, de rodillas y en actitud de oración. Por su disposición esta figura en principio podría relacionarse con la representación tradicional del donante en el arte gótico gallego. Así aparece en multitud de tímpanos<sup>58</sup> o incluso en otros *cruceiros* patrocinados por las parroquias o por particulares, como es el caso del de Melide o el del "Home Santo". Sin embargo, el hecho de que la figura no esté representada a los lados de la cruz, sino bajo ella, y al poseer una vestimenta que recuerda a un hábito, su identificación con la figura un fraile podría ser factible, ahondando aún más en la relación entre la espiritualidad mendicante y el Crucificado.

Dicha representación podría relacionarse incluso con la figura del propio San Francisco, el cual aparece ligado en la iconografía -desde un principio-, a la imagen del Crucificado. Con Él, se identificó el propio Francisco, el "alter Christus", al haber recibido en su cuerpo los estigmas. Así ya en la Italia del siglo XIII, se manifestó esta relación entre ambos personajes en la integración de la imagen de San Francisco en las "croci dipinte"<sup>59</sup>, bien a los pies del Crucificado, besando los mismos, orando, o recogiendo la sangre de su costado.

Sin embargo, en este caso no es tan factible la identificación del personaje con la figura del "Poverello" ya que si la intención hubiese sido su representación se habría seleccionado, con toda probabilidad, el momento de la estigmatización. Un modelo iconográfico se basa en el relato bonaventuriano y que fue formulado por primera vez por Giotto en la basílica superior de Asís. Recogiendo esta tradición iconográfica en el caso gallego la primera representación de la estigmatización aparece vinculada al tímpano de la iglesia de San Francisco de Betanzos (ca. 1397).

Sin embargo, es factible la identificación de esta figura con la de un fraile, pues en esta misma actitud aparece representado en el Relieve de la Plaza del convento de Santa Bárbara en A Coruña<sup>60</sup>, donde un fraile de rodillas, con hábito y cordón, aparece en actitud oración enmarcado por la representación de dos árboles.

Volviendo a la disposición de las representaciones en los *cruceiros*, debe hacerse en este caso referencia a las imágenes que ocupan el reverso de los mismos. Habitualmente la figura que se halla en este emplazamiento es la representación de María sedente con el Niño en su regazo. María aparece representada como Theotokos; al mismo tiempo, es la "Sedes Sapientiae" o sede

<sup>58</sup> Véase nota nº 55.

<sup>59</sup> Sobre este tema puede consultarse la obra de SANDEVERG-VAVALA, E.: *La croce dipinta italiana e l'iconografia della Passione*. Roma 1980.

<sup>60</sup> Sobre la iconografía de esta pieza puede consultarse el trabajo de BARRAL RIVADULLA, D.: "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., Universidad de Santiago, Santiago de Compostela 1996, pp. 863-876.

de la Divinidad. Caracterizada como reina, coronada, con velo, y vestida con larga túnica y manto hasta los pies, sostiene al Niño, a veces coronado, el cual suele aparecer sentado, bien en el centro del regazo de su madre, bien en la rodilla izquierda de la misma (como en Santa María das Areas). Como sede de la Divinidad, María no se relaciona con su Hijo siendo prácticamente independientes una figura de la otra. La escena aparece planteada sin ninguna referencia materno-filial y con una puesta en escena relacionable con el mundo del románico

*ILUSTRACIÓN III: CRUCEIRO DE SANTA MARÍA DAS AREAS. REVERSO.*



En este sentido el *cruceiro* "Dos Santos" vuelve a mostrarse excepcional con respecto a los conjuntos góticos anteriormente mencionados pues, en vez de recoger en su reverso la tradicional imagen de la Virgen con el Niño, acoge la representación de la Trinidad junto con una figura masculina a los pies.

*ILUSTRACIÓN IV: CRUCEIRO "DOS SANTOS". REVERSO*



En el reverso se dispone, bajo el dosel, el Padre Eterno, representado sedente como un hombre barbado, con larga cabellera, tocado con corona y vestido con túnica y manto. Con ambas manos entrelazadas sobre su vientre sostiene el cuerpo de un Niño que aparece representado de pie, sobre su regazo, con los brazos en posición horizontal, como si estuviese en la cruz. Sobre ellos, la paloma del Espíritu Santo. Esta composición en la que aparecen representados los tres componentes de la Trinidad es excepcional también por el modo de representar a los personajes. El Padre y el Hijo, el primero como Trono de Gracia y el segundo como Niño de la Pasión (representación iconográfica de desarrollo posterior), alude claramente al carácter humano de Aquel que vino a la tierra a redimir los pecados de los hombres, como camino para llegar al Padre, convirtiéndose con ello en uno de los principales intercesores para que las almas de los fieles alcancen el ansiado cielo. Otra representación de la Trinidad relacionable con la que presenta el *cruceiro* "dos santos" es la que aparece en el relieve de la Plaza del convento de Santa Bárbara en A Coruña, aunque en este caso la figura del Hijo aparece identificada con la del Crucificado sosteniendo el Padre el brazo horizontal de la cruz.

A los pies de la Trinidad, en el *cruceiro* "dos santos", se representa a una figura masculina barbada, de pie, vestida con túnica y manto, con la cabeza cubierta con bonete<sup>61</sup>, portando un libro en su mano izquierda y un bastón en la derecha. Por su disposición esta figura podría ser identificada con la representación de Santiago apóstol, que en posición similar aparece en el anverso del *cruceiro* "Do Home Santo", una fórmula habitual del mundo gótico<sup>62</sup>. La representación del peregrino además estaría remarcada por el hecho de que ambos *cruceiros* -aunque en la actualidad el compostelano se halla reubicado- se encontraban en puntos importantes de caminos, el primero en el camino francés, el segundo en una encrucijada del camino real que desde Baio llevaba a Compostela<sup>63</sup>.

Sin embargo, puede plantearse una segunda hipótesis dadas las coincidencias existentes entre este *cruceiro* y el relieve de la ciudad herculina. En éste último también aparece la representación de un personaje que, acompañado de Santiago, se sitúa ante la Divinidad con un libro en la mano y un bastón en la otra, aunque se representa arrodillado. Ante estas analogías y teniendo en cuenta que la figura del franciscano orante, que dirige su oración hacia el reverso del *cruceiro*, también recogida en ambos, podría ponerse en relación esta composición con la representación del "homo viator". El hombre en camino por la vida hacia la vida eterna o hacia la muerte definitiva<sup>64</sup>, el

<sup>61</sup> BERNIS MADRAZO, C.: "El tocado masculino en Castilla durante el último cuarto del siglo XV" en *A.E.A.* 81(1948), pp. 20-42; para nota pp. 39-40.

<sup>62</sup> Sobre esta iconografía véanse entre otros, los trabajos de: MORALEJO ÁLVAREZ, S.: "Arte del camino de Santiago y arte de peregrinaciones (ss. XI- XIII) en *El Camino de Santiago*. Santiago de Compostela 1987, pp. 9-28. STEPPE, J. K.: "L'iconographie de Saint Jacques Le Majeur (Santiago)" en *Santiago de Compostela. 1000 ans de pèlerinage Européen*. Gand 1985, pp. 129-153.

<sup>63</sup> LEMA SUÁREZ, op. cit., p. 103

<sup>64</sup> LE GOFF, J.: "El hombre medieval" introducción a *El hombre medieval*. Alianza, Madrid

hombre que en el momento de acceder al Más Allá y ante el Juicio, se debe presentar con el libro de la vida, pero que, al mismo tiempo, busca valedores que le garanticen su acceso a la Eternidad, el cual aquí aparece caracterizado como peregrino, lo que le identifica como devoto del Apóstol Santiago.

En el mundo de los vivos, de ahí su representación en otro plano, la presencia del fraile representa al que ora a la Divinidad por su alma. Así pues en la figura del franciscano se concentrarían dos aspectos fundamentales de la pastoral de esta orden: por una parte la devoción manifiesta al Cristo-Crucifijo, y por otro su particular influencia en la maduración y propagación de la idea del Purgatorio, sin olvidar, por otro lado, el poder que el propio Cristo había dado a San Francisco de salvar del Purgatorio, cada año el día de su muerte, a todos sus devotos<sup>65</sup>.

Esta relación del Más Allá con el *cruceiro* "Dos santos" estaría también refrendado por la propia tipología de la cruz sobre la que se disponen las representaciones y cuyo modelo, como se ha especificado, remitiría a ejemplares de cruces de azabache como las custodiadas en las catedrales orensana y compostelana y cuyo carácter es marcadamente funerario<sup>66</sup>.

---

1989, pp. 9-44; para nota p. 17.

<sup>65</sup> "Sabes tú - dijo Cristo - lo que yo he hecho?. Te he hecho el don de las llagas, que son señales de mi pasión, para que tú seas mi portaestandarte. Y así como yo el día de mi muerte bajé al limbo y saqué de él a todas las almas que encontré allí en virtud de estas mis llagas, de la misma manera te concedo que cada año el día de tu muerte, vayas al Purgatorio y saques de él, por la virtud de tus llagas, a todas las almas que encuentres allí de tus tres Ordenes (...) y también las de otros que hayan sido devotos tuyos, y las llesves a la gloria del Paraíso, a fin de que seas conforme a mi como lo has sido en vida". GUERRA, op. cit., p. 50. Texto tomado del *Cántico de las Criaturas*.

<sup>66</sup> Sobre este aspecto puede consultarse: BARRAL, A.: "A Ourivería na Galicia Medieval" en Catálogo de la exposición: *Galicia Terra Única. Galicia Románica e Gótica*. Ourense, 1997, pp. 331-337; para nota p. 335.