

Medioevo Ispanico

Collana diretta da Pilar Lorenzo Gradín

*Volume pubblicato con il contributo della “Rede de Estudos Medievais”.
Programa de consolidación de unidades de investigación. Xunta de Galicia
(R2016-004)*



XUNTA DE GALICIA

CONSELLERÍA DE CULTURA, EDUCACIÓN
E ORDENACIÓN UNIVERSITARIA



FONDO EUROPEO DE
DESENVOLVEMENTO
REXIONAL
"Unha maneira de facer Europa"

UNIÓN EUROPEA

*I volumi pubblicati nella Collana sono sottoposti a un processo di peer review
che ne attesta la validità scientifica*

Franciscanos en la Edad Media.

Memoria, cultura y promoción artística

David Chao Castro, Isabel González,
Fernando López Alsina
(coordinación)



Edizioni dell'Orso
Alessandria

© 2018

Copyright by Edizioni dell'Orso s.r.l.
via Rattazzi, 47 15121 Alessandria
Tel. 0131.252349 Fax 0131.257567
e-mail: info@ediorso.it
<http://www.ediorso.it>

Realizzazione informatica di Arun Maltese (biblioteca.bear@gmail.com)
Realizzazione grafica a cura di Paolo Ferrero (paolo.ferrero@nethouse.it)

È vietata la riproduzione, anche parziale, non autorizzata, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche a uso interno e didattico. L'illecito sarà penalmente perseguibile a norma dell'art. 171 della Legge n. 633 del 22.04.1941

ISSN 2611-5417

ISBN 978-88-6274-937-4

La polivalencia de la imagen medieval.
Lecturas del franciscano orante del Cruceiro dos Santos (Galicia)

SARA CARREÑO*
Universidade de Santiago de Compostela

1. *Frailes a los pies de la cruz*

Desde principios del siglo XIII el desarrollo y la diseminación de imágenes devocionales y de culto vinculadas a la Pasión de Cristo estuvieron conectados con el nuevo tipo de piedad promovido por la orden franciscana (Derbes, 1996: 16-27). La imagen de Cristo crucificado experimenta una serie de profundos cambios durante los siglos bajomedievales que han sido asociados en parte a la devoción compasiva y afectiva al Cristo sufriente promovida por Francisco de Asís y la Orden de Frailes Menores (Belting, 1986: 164-166; Derbes, 1996: 5-11). De este modo, la representación se aleja de las imágenes triunfales de los siglos precedentes para centrar la atención en el aspecto humano del cuerpo de Cristo y su muerte en la cruz¹. Ese enorme protagonismo que los franciscanos dieron a la

* Grupo de investigación *Medievalismo: Espacio, imagen y cultura* (Departamento de Historia da Arte, Universidade de Santiago de Compostela). Investigadora colaboradora en *Imagens, Textos e Representações* (Instituto de Estudos Medievais, FCSH-Universidade Nova de Lisboa). Contratada Predoctoral Xunta de Galicia (2016-2019), Departamento de Historia da Arte (Universidade de Santiago de Compostela). Agradezco a las profesoras Dra. Marta Cendón Fernández, Dra. Dolores Fraga Sampedro y Dra. María Luz Ríos Rodríguez toda su ayuda.

¹ Buen reflejo de ello son las predicaciones de estos frailes, que presentan la muerte de Cristo como el punto culminante de la Redención del ser humano. Esta es una realidad común con la Orden de Predicadores, tal y como muestran la tabla de Santo Domingo conservada en el Museu de Aveiro (fin. xv) o el fresco de Santo Domenico Maggiore de Napoli (prin. xiv), donde Santo Domingo porta un libro en el que puede leerse *Predicamus Christum Crucifixium* (Fraga Sampedro, 2008: 836-837). Esta atención al aspecto humano de Cristo está presente también en los libros de meditación sobre la Pasión de estas órdenes, como las famosas *Meditationes Vitae Christi* (fin. xiii) en las que se resalta constantemente el sufrimiento de Cristo en su Pasión con un enorme detallismo centrado en aspectos como la sangre, las heridas, los golpes y el dolor. Para un estudio de esta obra véase: (Bestul, 1996: 43-56).

imagen del Crucificado queda patente en la propia biografía del santo fundador de la orden. Durante su proceso de conversión Francisco oraba frecuentemente ante el crucifijo pintado de la iglesia de San Damiano y fue el primer santo en recibir los estigmas de Cristo en su propio cuerpo².

El santo fundador impulsó la oración contemplativa ante la imagen del crucifijo³ al aconsejar a sus frailes que releguen los libros eclesiásticos para usar ‘el libro de la Cruz de Cristo’ (Fraga Sampedro, 2003: 166), optando por el uso de la imagen sobre la palabra, en un intento por aproximarse al sufrimiento de Cristo a través de una meditación empática⁴. En consonancia con la importancia que los franciscanos dieron a la imagen, pronto comenzaron a promover obras en las que Francisco aparecía representado a los pies de la cruz, un tema iconográfico que alcanzó gran popularidad en el arte bajomedieval. Esta tendencia de figurar al santo junto al Crucificado responde a la espiritualidad y las prácticas promovidas por la Orden de Frailes Menores, así como a la importancia que dan a la Crucifixión de Cristo⁵, mientras que, a la vez, se muestra como referencia visual de los propios episodios de la vida de Francisco⁶.

² Para estos episodios véase: (Frugoni, 1993; Lunghi, 2002: 341-353).

³ También se promovió la oración ante el crucifijo por parte de los dominicos. Buena muestra de ello son los *Novem modi orandi sancti Dominici*. Se conserva la plasmación visual de estos nueve modos de oración de Santo Domingo por ejemplo en las miniaturas del Ms. Lat. Codex Rossianus 3 (fols. 6-13) de principios del siglo XIV (Biblioteca Vaticana). Véase: (Schmitt, 1984; Philibert, 2015).

⁴ Entre las tres finalidades que Tomás de Aquino establece para las imágenes una de ellas sería la estimulación de las emociones, resaltando que dicho efecto se consigue más eficazmente con cosas vistas que con cosas oídas. Esta efectividad de la vista, planteada ya por Horacio en los versos 180-182 de su *Ars Poetica*, fue una constante en la teoría medieval de la imagen (Freedberg, 1992: 70, 197-198).

⁵ Sería habitual la disposición de la imagen del Crucificado en los ábsides de los conventos mendicantes. En Galicia se conservan un total de siete tallas en madera del Crucificado que pertenecían a los diferentes conventos mendicantes en la Baja Edad Media. De ese total únicamente dos pertenecían a conventos franciscanos: el Crucificado de San Francisco de Viveiro y el de Santa Clara de Santiago de Compostela. En cualquier caso, se tiene constancia de la existencia de más piezas que no han llegado a nuestros días a través de referencias documentales o por elementos materiales que remiten a su existencia, como en el caso de San Francisco de Betanzos donde se conservan las ménsulas que se destinarían a sostener la imagen elevada a la entrada del ábside.

⁶ Para la imagen de la vida de San Francisco, véase: (Frugoni y Manzari, 2006: 55-112, 141-159; Frugoni, 2010).

Este tipo iconográfico tiene sus antecedentes visuales en las imágenes de María Magdalena en el Calvario⁷, que posteriormente se asimiló en la representación de otras figuras de santidad. En el ámbito de las órdenes mendicantes fueron los franciscanos los que iniciaron la aproximación al Crucificado introduciendo la imagen de san Francisco a los pies de la cruz, siendo numerosas las representaciones del santo fundador en esta posición, especialmente en el territorio italiano. En un primer momento este aparece figurado en postura orante o de postración, para tender con el tiempo a actitudes más afectivas y apasionadas, besando, abrazando o acariciando el cuerpo de Cristo, como puede verse, por ejemplo, en la cruz de San Francesco de Arezzo (ca. 1300) o en el Calvario del Maestro de Faenza (ca. 1260) en el Szépművészeti Múzeum de Budapest.

Este tipo de imagen, que en un principio fue destinada a la figuración del santo fundador de la Orden de Frailes Menores, pronto se extiende al de ambas órdenes, así como a frailes y donantes. El origen de la imagen del fraile franciscano orante a los pies del Crucificado se encuentra en el ámbito italiano, más específicamente en el umbro-toscano. Este se remonta a Fray Elías, quien encarga a Giunta Pisano en 1236 una cruz con su imagen para la Basílica inferior de San Francesco de Assisi, posiblemente destruida tras la excomunión de este fraile (Fraga Sampedro, 2003: 164)⁸.

En Galicia, existen dos ejemplos en los que un fraile franciscano orante es representado a los pies del Crucificado: el relieve conservado en el Museo de Pontevedra⁹, que habría pertenecido al convento franciscano de esta ciudad y datado en ca. 1320-1339 (Fraga Sampedro, 2003: 161)¹⁰, y el Cruceiro dos Santos,

⁷ Para el estudio de obras bajomedievales en los que san Francisco de Asís y María Magdalena son puestos en paralelo creándose una comparación entre ambos véase: (Renkin, 2016: 92-104).

⁸ En 1239 Gregorio IX condenó y depuso a Fray Elías aludiendo a una insatisfacción general de los frailes de su orden hacia él, siendo acusado de practicar magia. La destitución de Elías pasó a ser excomunión en el contexto de enfrentamiento entre el Papa y el emperador Federico II a quien el fraile apoyaba (Cantarella, 2009: 367-368).

⁹ La función y localización originales de esta pieza han sido objeto de diversas hipótesis, siendo en un primer momento considerado el tímpano de una de las puertas de la iglesia conventual de San Francisco de Pontevedra (Filgueira Valverde, 1944: 10), uso que sí tuvo en determinado momento pero que posiblemente no fuese el original. Esta pieza posiblemente tuvo originalmente una función funeraria como relieve de un arcosolio (Fraga Sampedro, 2003: 167), un ámbito en el que fue ampliamente difundida este tipo de iconografía (Alcoy, 2017).

¹⁰ Esta cronología difiere de la que había sido propuesta anteriormente por Filgueira

situado en un antiguo camino real, en la parroquia de Santa Baia de Tines (Vimianzo, A Coruña).

2. *El Cruceiro dos Santos: imágenes religiosas más allá de los templos*

El Cruceiro dos Santos pertenece a la tipología de cruz de piedra que en gallego se conoce como *cruceiro*. Estas cruces figuradas habrían sido elevadas en el paisaje gallego desde el siglo XIV¹¹, y se dispondrían fundamentalmente en los límites de las villas, los caminos y en las inmediaciones de edificios religiosos como iglesias parroquiales o monasterios. Estas cruces dispuestas en la esfera pública habrían ofrecido a los fieles la posibilidad de acceder a imágenes religiosas al margen de los espacios institucionales, pues en ellas se traslada al exterior las imágenes fundamentales de la cultura devocional bajomedieval que podrían encontrarse en el interior de las iglesias: el Calvario, la Virgen con el Niño o las imágenes de santos. En este sentido, estas construcciones constituyen y forman parte del paisaje espiritual de este momento.

Se han propuesto diversas cronologías para la datación de esta cruz que oscilan entre finales del siglo XIV y principios del XVI (Lema Suárez, 2009: 207; Barral Rivadulla y Cendón Fernández, 1997: 416). En nuestra opinión, el estudio comparativo del Cristo crucificado de esta obra con otras imágenes de este tipo iconográfico, llevan a plantear la posibilidad de que la producción de esta cruz se enmarcase en la segunda mitad del siglo XIV¹².

Valverde (1944:12) para quién se trataba de una pieza del siglo XV. Tanto las características formales como la propia imagen del Crucificado llevan a que consideremos acertada la datación de esta pieza en el siglo XIV.

¹¹ Existen discrepancias en cuanto a las cronologías dadas para el inicio de estas producciones proponiéndose tanto el siglo XIV como el siglo XV (Castelao, 1984: 110, 115; Valle Pérez, 1974: 49; Arad, 2015: 133). En cualquier caso, partiendo de las similitudes estilísticas e iconográficas con otras piezas, así como las dataciones que se han dado a producciones que responden a la misma tipología en zonas cercanas, consideramos que las piezas más tempranas datan del siglo XIV. De todos modos, debe tenerse en cuenta por un lado que existen evidencias de cruces pétreas sin figuración en cronologías más tempranas, y que a pesar de que el origen de este tipo de producción sea medieval, el número de *cruceiros* aumentó considerablemente a partir del siglo XVI.

¹² Centrando la comparación en el ámbito gallego, esta pieza se aproxima tipológicamente a los crucificados del Calvario del Sancti Spiritus de la Catedral compostelana (mediados XIV), al ya citado relieve del Museo de Pontevedra (ca. 1320-1340) o a los crucifijos del Sepulcro del Obispo desconocido de la Catedral de Ourense (ca. 1310).

La pieza se compone de una cruz latina que imita un árbol con las ramas cortadas, una tipología de cruz común en las representaciones del Crucificado en Galicia¹³, pero que supone una excepción en el ámbito de los *cruceiros* góticos. En el reverso se dispone la imagen de la Trinidad como Trono de Gracia, en la que Dios Padre sujeta entre sus brazos la figura del Hijo, que en este caso no aparece representado como Cristo crucificado, sino como Cristo-niño con los brazos extendidos, tal y como se mostraba ya en el capitel del parteluz del Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago de Compostela. Bajo la imagen de la Trinidad aparece representada una figura que por sus atributos puede identificarse con Santiago Apóstol¹⁴, la imagen de santidad más recurrente dentro del contexto gallego.

Centrando el anverso de la pieza se encuentra la imagen de Cristo crucificado que aparece clavado directamente a la cruz que configura el *cruceiro*, de modo que el propio monumento se convierte en la cruz de la pasión. La figuración del Crucificado responde a las dinámicas habituales de las imágenes bajomedievales de este tipo. A los laterales de la cruz, flanqueando a Cristo y configurando el Calvario, están las figuras de la Virgen y Juan en una disposición que difiere de las otras piezas de esta tipología conservadas, donde ambas figuras suelen encontrarse a los lados de Cristo en el anverso de la cruz y no en los laterales (Barral Rivadulla y Cendón Fernández, 1997: 419). Finalmente, el anverso se completa con la figura de un franciscano orante situado bajo los pies del crucificado, pero que en este caso aparece dispuesto al lado de la Virgen y mirando hacia el exterior, no hacia Cristo, como sería habitual en las imágenes en las que se introduce una figura extemporal en el Calvario.

¹³ Son numerosos los ejemplos medievales conservados en Galicia en los que se utiliza la tipología de la cruz de gajos. Las primeras piezas conservadas son un grupo de Crucificados de entre finales del XII y principios del XIII que pertenecen al entorno ourensano: el Cristo de los Desamparados de la Catedral de Ourense, el Crucificado de Vilanova das Infantas o el de San Salvador dos Penedos. En cronologías posteriores puede enmarcarse la producción del Calvario de San Fiz de Cangas, en Ferreira de Pantón (segunda mitad del siglo XIII) que se conserva actualmente en el Museo de Clarisas de Monforte de Lemos. Se utiliza también esta tipología de cruz en los crucifijos representados en el Sepulcro del Obispo desconocido de la Catedral de Ourense (ca. 1310). Se conservan también piezas medievales en orfebrería en las que se opta por esta tipología, como la Cruz de azabache de la Catedral de Ourense (ca. 1497) o la Cruz de plata de San Fiz de Cangas, Ferreira de Pantón (ca. 1500), conservada también en el Museo de Clarisas de Monforte de Lemos.

¹⁴ Sobre la imagen de Santiago, Barral Rivadulla y Cendón Fernández (1997: 422) completan su significado al proponer que podría remitir también al *homo viator*; «el hombre en camino por la vida eterna o hacia la muerte definitiva».



Fig. 1. Detalle del Cruceiro dos Santos (Vimianzo, A Coruña)

3. *La figura orante: lectura inferencial de una imagen polivalente*

La figura orante bajo los pies del Crucificado está ataviada con hábito franciscano, tonsurada, arrodillada y orante¹⁵. La disposición de esta figura responde al gesto de oración que se generaliza en las representaciones visuales a partir del siglo XIII: de rodillas y con las manos unidas ante el pecho¹⁶. Este nuevo gesto de oración se introduce en un primer momento en el ritual de consagración de los obispos

¹⁵ Pueden verse figuras de frailes, aunque no representados orantes, en otras piezas de esta tipología como el Cruceiro de Home Santo en Santiago de Compostela (s. xv) o el Cruceiro de San Bertomeu o Vello de Pontevedra (s. xv), hoy en las inmediaciones de las ruinas del convento de Santo Domingo de esta ciudad.

¹⁶ Hasta entonces el gesto característico era el de orante con los brazos elevados que se encontraba ya en las imágenes paleocristianas o el gesto de *proskynesis* o de postración ante la divinidad, también habitual en las culturas antiguas. Resulta llamativo que en los frescos de San Francisco de Assisi en la representación del episodio de San Damiano (fin. XIII) san Francisco aparece representado con el gesto de las manos elevadas. Se ha propuesto que esta postura hubiese sido adoptada por parecerse más a la de la estigmati-

partiendo de la *Commendatio* feudal, pasando posteriormente a ser adoptado para la liturgia penitencial (Sánchez Ameijeiras, 1996: 348). Las representaciones más antiguas de la oración de rodillas con las manos unidas ante el pecho se encuentran en la iconografía papal y se datan en la primera mitad del siglo XIII (Ladner, 1961). Este gesto sería luego generalizado pasando a incluirse en la imagen de los demás estamentos, tanto eclesiásticos como laicos. En el contexto gallego este gesto se encontraría por primera vez en la imagen de los donantes de una serie de relieves de la Epifanía de la primera mitad del siglo XIV (Caamaño Martínez, 1958).

En un primer momento las lecturas dadas para esta figura se limitaron a una breve enumeración en la que se listan diversas posibilidades, como que se tratase de un fraile arrodillado, un donante o el propio san Francisco (Lema Suárez, 2009: 207). Barral Rivadulla y Cendón Fernández (1997: 419) profundizarían brevemente en este tema, estableciendo que, aunque no se descartase la posibilidad de que se tratase de san Francisco, optaban por la identificación de la figura con un fraile, puesto que en caso de que se pretendiese representar al santo fundador lo más probable es que se efigiase en el momento de la estigmatización. En este sentido, sería una fórmula habitual en la escultura bajomedieval en Galicia figurar a san Francisco con los brazos extendidos característicos de su estigmatización, pero careciendo de la visión del serafín que completa este episodio, que sí aparece en otras figuraciones gallegas¹⁷. Esta carencia reiterada del serafín lleva a pensar que la disposición de los brazos en la imagen de san Francisco podría entenderse como una referencia a su biografía convertida en atributo para la individualización e identificación del santo en sus plasmaciones visuales y no necesariamente como representación del episodio histórico en el que recibe las llagas. En conclusión, no existirían en esta imagen elementos individualizadores que lleven a entender la figura del fraile como la representación de Francisco de Asís o alguna otra figura específica.

Pero en el caso del Cruceiro dos Santos se dan una serie de cuestiones que nos llevan a plantear otras hipótesis interpretativas para la figura del fraile. En primer lugar, en comparación con la otra figura de santidad presente en esta pieza, Santiago Apóstol, el fraile aparece representado en un tamaño inferior y en un marco

zación, de modo que a través de la adopción de este gesto se crearía una prefiguración visual de la aparición del Cristo-serafín en la imagen de la oración ante el crucifijo (Robson, 2013: 160-161).

¹⁷ Algunos ejemplos serían: el tímpano de Santa Clara de Santiago (ca. 1425), el tímpano de la capilla aneja al claustro de Santa Clara de Pontevedra (s. XV) o el tímpano de San Cosme de Mántaras en Irixoa (ca. 1400). Por el contrario, si aparece figurado el serafín en el tímpano de San Francisco de Betanzos (ca. 1390).

espacial diferente dentro del monumento, creándose de este modo una diferenciación entre la escala y la disposición de ambas. Esta cuestión resulta extraña para el código visual de estos momentos, pues no tendría por qué establecerse esta diversidad en la forma de representar estas dos figuras de santidad. Además, a pesar de que el fraile se representa orante bajo la figura del crucificado, el hecho de que este aparece mirando hacia el exterior y no hacia la figura de Cristo lleva a entender que en esta pieza no se remite al tipo iconográfico del orante ante el crucificado, sino que podrían aplicarse otras lecturas.

En este sentido, en primer lugar, el modo de figurar esta imagen, así como su disposición próxima a María podrían encontrar un paralelo en el modo de representar a los promotores bajomedievales. En el caso específico de los *cruceiros* se conservan otros ejemplos de esta tipología en el territorio gallego en los que aparecen representadas figuras arrodilladas que podrían ser entendidas como los donantes, como en la Cruz de Melide (s. XIV) o el Cruceiro de Fervenzas en Aranga (s. XIV). En Melide, la figura arrodillada aparece nuevamente al lado de María, convirtiéndola en su intercesora para la salvación. La figura del orante se sitúa ante el Crucificado, mirando hacia Cristo y alzando la vista para dirigirla a su cuerpo muerto. Al contrario, en el Cruceiro de Fervenzas la figura arrodillada, que es dispuesta al lado de Juan, aparece con la misma disposición que en Vimianzo: mirando hacia el exterior de la obra con gesto de oración¹⁸.



Fig. 2. Anverso del Cruceiro de Fervenzas (Aranga, A Coruña)

¹⁸ Otro aspecto en común entre el Cruceiro de Fervenzas y el Cruceiro dos Santos es que en ambos se incluye la figura de Santiago Apóstol, aunque difieran en el tamaño de

En el caso gallego, el hecho de no conservar indicios que permitan conocer quién habría sido el promotor de la pieza o cuál habría sido la intención tras su construcción limitan el conocimiento sobre estas obras. Únicamente podemos aproximarnos a él a través de la propia imagen como documento y de la comparación con producciones similares conservadas en otros territorios, pues todas responden a una cultura religiosa bastante homogénea. La dinámica de levantar cruces de piedra encomendadas por una personalidad específica o con una función conmemorativa fue una realidad en otros territorios del occidente medieval. Por ejemplo, con una función conmemorativa habría sido elevado el Padrão do Salado de Guimarães (1342), encargado por Pero Esteves para conmemorar la victoria portuguesa en la Batalla del Salado, tal y como indica un epígrafe conservado hoy en el Museu Alberto Sampaio (Gomes Alves, 1981: 123; Fraga Sampedro, 2002: 235). Se conservan otras piezas en las que se incluyen en el propio monumento referencias identificativas, como inscripciones o motivos heráldicos, que remiten a la persona o familia que había encomendado su construcción. Por ejemplo, también en el contexto portugués se conserva la Cruz das Vendas de Azeitão (1474), donde aparece representada la heráldica del promotor Vasco Queimado de Villalobos. A él hace referencia el epígrafe en la base del monumento que acaba con la fórmula «Rogae a Deus por sua alma»¹⁹. Esto sucede también en las cruces bajomedievales en el contexto de Irlanda y las Islas Británicas donde se conservan cruces de piedra en las que aparece la representación visual del promotor, la heráldica de su familia o inscripciones que solicitan que se lleven a cabo oraciones en favor de su alma, incluso en algunos casos llegando a ofrecer indulgencias a cambio (King, 1984: 91-94)²⁰.

Estas cuestiones llevan a plantear la posibilidad de que las imágenes de los donantes representados en los *cruceiros* gallegos no buscasen únicamente materializar una referencia al promotor, sino que podrían haber sido un recurso a través del cual incitar al espectador a llevar a cabo oraciones por su alma. De este modo, esa figura orante que mira al exterior del monumento en el Cruceiro de Fervenzas,

representarlo en relación con las otras imágenes, pues en Fervenzas aparece de menor tamaño que la Virgen o Juan.

¹⁹ Entrada 'Cruz das Vendas (Azeitão)' en la página web de la Direção Geral de Patrimônio Cultural de Portugal: <http://www.patrimoniocultural.gov.pt>

²⁰ Estos monumentos bajomedievales del mundo insular muestran en común con las piezas gallegas las imágenes representadas que responden a las preocupaciones propias de la espiritualidad bajomedieval: Cristo crucificado, el Calvario, la Piedad, la Virgen con el Niño, los Apóstoles y figuras hagiográficas (King, 2001: 340, 344).

no figuraría a un sujeto en oración eterna hacia Cristo o la Virgen, sino hacia el que sería el ámbito espacial en el que se dispondrían los espectadores. Debe tenerse en cuenta que al tratarse de piezas situadas en espacios fuera del marco institucional de los templos tendrían acceso a ellas múltiples espectadores. Asimismo, estas cruces por su propia composición requieren de la interacción del espectador para cobrar un significado total, pues este debe tanto alzar su vista como girar en torno a la obra para poder percibir la totalidad de las imágenes allí representadas, y por tanto sus significados.

De este modo, aunque existiese un significado intencional para esta figura orante a la hora de la creación del *cruceiro*, ese significado inherente no tendría por qué corresponderse necesariamente con los significados de recepción. Es decir, esta imagen podría presentar múltiples significados con relación al contexto cultural en el que se enmarca y al espectador que la interpreta, de manera que los significados podrían haber sido generados en relación con esas diversas subjetividades. De este modo, esa imagen que podría haber sido la de un donante, representa a un fraile franciscano en oración que sería fácilmente reconocible a través de su vestimenta. Esta imagen despertaría a través de su visualización una serie de conexiones mentales en los espectadores, que verían en ella a esos frailes franciscanos que conviven con ellos. Estas órdenes se caracterizaron por llevar a cabo una aproximación al fiel y tuvieron un papel activo en la sociedad del momento, siendo especialmente relevantes sus predicaciones públicas y los encargos de oraciones *pro anima*²¹.

Esta última praxis, las oraciones llevadas a cabo por los mendicantes en favor de las almas, es un código visual materializado en el relieve dispuesto hoy en el atrio del Convento de Clarisas de Santa Bárbara en A Coruña (siglo xv)²². En este se despliega un programa en el que se remite al juicio individual del alma tras la muerte (Barral Rivadulla, 1996: 874) a través de las imágenes de san Miguel pesando las almas en el extremo izquierdo del relieve, mientras que en el centro Santiago Apóstol y san Francisco aparecen presentando el alma del difunto ante

²¹ Esta característica de la espiritualidad bajomedieval aparece en los documentos testamentarios como donaciones destinadas a oraciones por el alma que encuentran en los mendicantes sus principales beneficiarios. Esta búsqueda de ayuda tras la muerte vinculada a los mendicantes queda reflejada también en la elección del hábito o el cordón franciscano a la hora de la sepultura, ya sea bien para el amortajamiento del cuerpo o para su figuración en el sepulcro.

²² Se han propuesto diferentes cronologías para esta pieza que abarcan desde finales del siglo xiv a ca. 1500 (Barral Rivadulla, 1996: 876; Yzquierdo Perrín, 2013: 313).

Dios Padre sedente que sostiene a Cristo crucificado²³. Esta imagen del más allá se completa con un fraile franciscano (Barral Rivadulla, 1996: 873) en el extremo derecho del relieve²⁴, que aparecería en un plano de realidad diferente marcado por la figuración de dos árboles, remitiendo al mundo terrenal y al hecho de que esta figura estaría todavía viva. Esta figura del fraile estaría materializando visualmente esas oraciones *pro anima* cuya finalidad era ayudar al difunto a alcanzar la salvación (Barral Rivadulla, 1996: 874).

De este modo, puede que el fraile orante del Cruceiro dos Santos, más allá de la figuración del promotor de la obra, podría haber sido entendido como una referencia visual a estas realidades, y podría haber servido como un recurso comunicativo que mostraba un ejemplo al fiel o buscaba una respuesta activa por su parte.



Fig. 3. Detalle del relieve del convento de Santa Bárbara (A Coruña).

²³ En este relieve la imagen del alma aparece representada inmediatamente al lado de la figura de Dios, de modo que podría entenderse esta contemplación directa de la divinidad como que el alma ha sido o bien ya salvada, o que su acceso a la salvación estaría asegurado. Para esta idea de «anticipación del paraíso» véase: Alcoy, 2017: 80-85.

²⁴ Anteriormente esta figura había sido identificada como santo Domingo, santa Bárbara o santa Clara. Síntesis en: Barral Rivadulla, 1996: 837. Por su parte, Yzquierdo Perrín (2013: 313) proponía que se tratase del hermano León, quien acompañó a Francisco al Monte Alverna.

En cualquier caso, el desconocimiento de la localización original de esta pieza, así como quién habría encomendado su construcción, impiden poder conocer de forma definitiva cuál sería la finalidad o intencionalidad de la imagen del fraile orante, y las lecturas vinculadas a los posibles significados desde el punto de vista de la recepción, no pueden ser confirmadas, de modo que estas propuestas se limitan a hipótesis interpretativas.

Conclusiones

A través del análisis de la imagen del fraile orante del Cruceiro dos Santos se han propuesto en este estudio una serie de hipótesis interpretativas. En primer lugar, consideramos que no habría sido concebida para representar a san Francisco, ni para componer el tipo iconográfico del orante ante el Crucificado con el que se abre este artículo. Partiendo de este análisis de la propia imagen, así como de la aproximación a realidades materiales similares conservadas en otros territorios, se propone que el orante fuese pensado como la figuración del promotor. Asimismo, su disposición en el monumento lleva a plantear que esta imagen actuase como recurso comunicativo que buscaba la participación del espectador, ofreciéndole un ejemplo visual para que llevase a cabo oraciones ante el monumento.

Pero la imagen medieval no se limitaría al significado intencional asociado a su creación, sino que una misma imagen puede tener diversos significados. Es decir, aunque el fraile orante representase al promotor de la obra, ese podría no ser el significado recibido por los espectadores. En este sentido, debe tenerse en cuenta que a pesar de que estas imágenes fueron creadas para transmitir una idea al receptor, sería este quien construyese el significado. En este caso, la imagen del fraile orante podría remitir a los propios franciscanos que conviven con quienes tuvieron acceso a esta cruz²⁵, así como a sus enseñanzas y acciones.

De este modo, la imagen del fraile orante del Cruceiro dos Santos admitiría múltiples interpretaciones. Por un lado, el significado intencional que se busca transmitir al crear la obra. Pero a la vez, y ahí residiría su polivalencia, toda una serie de lecturas de la imagen que parten de la percepción del espectador.

²⁵ Estas cruces, por su propia localización, habrían tenido espectadores de diferentes registros, por lo que las lecturas de la imagen serían también diferentes. En este sentido, las diversas subjetividades influirían en la percepción de la imagen.

Bibliografía

- Alcoy, Rosa (2017), *Anticipaciones del Paraíso. El donante y la migración del sentido en el arte occidental medieval*, Vitoria-Gasteiz, Sans Soleil Ediciones.
- Arad, Lily (2015), «Jerusalem in Galicia: From the Navel of the World to the Ends of the Earth», en Renana Bartal y Hanna Vorholt (eds.), *Between Jerusalem and Europe: Essays in Honour of Bianca Kühnel*, Leiden, Brill, pp. 133-153.
- Barral Rivadulla, Dolores, (1996), «La imagen del más allá en el cambio del Gótico al Renacimiento: el relieve de la plaza de Santa Bárbara de A Coruña», en Antón Rodríguez Casal (coord.), *Humanitas. Estudios en homenaxe ó profesor Dr. Carlos Alonso del Real, 2*, Santiago de Compostela, Servizo de Publicación e Intercambio Científico USC, pp. 863-876.
- Barral Rivadulla, Dolores y Marta Cendón Fernández (1997), «Devociones en piedra en la Galicia gótica rural», *Semata*, 9, pp. 405-423.
- Belting, Hans (1986 [1981]), *L'Arte e il suo pubblico: funzione e forme delle antiche immagini della passione*, Bologna, Nuova Alfa.
- Bestul, Thomas H. (1996), *Texts of the Passion: Latin Devotional Literature and Medieval Society*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- Caamaño Martínez, Jesús María (1958), «Los tímpanos compostelanos de la adoración de los reyes», *Archivo Español de Arte*, 31, pp. 331-338.
- Cantarella, Glauco M. (2009 [2002]), «Para una historia de las instituciones eclesiásticas en la Edad Media», en Enrico Castelnuovo y Giuseppe Sergi (eds.), *Arte e historia en la Edad Media, 1: Tiempos, espacios, instituciones*, Madrid, Akal Ediciones, pp. 333-383.
- Castelao, Alfonso R. (1984 [1950]), *As cruces de pedra na Galiza*, Vigo, Galaxia.
- Derbes, Anne (1996), *Picturing the Passion in late Medieval Italy: Narrative Painting, Franciscan Ideologies, and the Levant*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Filgueira Valverde, Xosé (1944), «Tímpanos medievales», *Museo de Pontevedra*, 3, pp. 7-16.
- Fraga Sampedro, Dolores (2002), «El Padrão do Salado en el contexto del gótico galaico-portugués», en Dolores Barral Rivadulla y José Manuel López Vázquez (coords.), *Estudios sobre patrimonio artístico*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, pp. 231-258.
- Fraga Sampedro, Dolores (2003), «Un calvario peculiar: el franciscano orante al pie de la cruz», *Quintana*, 2, pp. 161-172.
- Fraga Sampedro, Dolores (2008), «Predicación e imágenes en los siglos finales de la Edad Media hispana», en Segundo L. Pérez López (coord.), *Plenitudo Veritatis. Homenaje a Mons. Romero Pose*, Santiago de Compostela, Instituto Teológico Compostelano, pp. 829-847.

- Freedberg, David (1992 [1957]), *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, Madrid, Cátedra.
- Frugoni, Chiara (1993), *Francesco e l'invenzione delle stimmate. Una storia per parole e immagini fino a Bonaventura e Giotto*, Torino, Giulio Einaudi Editore.
- Frugoni, Chiara y Francesca Manzari (2006), *Immagini di San Francesco in uno Speculum humanae salvationis del Trecento: Roma, Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana 55.K.2*, Padova, Editrici Francescane.
- Frugoni, Chiara (2010), *Le storie di San Francesco. Guida agli affreschi della Basilica superiore di Assisi*, Torino, Giulio Einaudi Editore.
- Gomes Alves, José Maria (1981), *Patrimônio artístico e cultural de Guimarães*, 1, Guimarães, Companhia Editora do Minho.
- King, Heather (1984), «Late Medieval Crosses in County Meath c. 1470-1635», *Proceedings of the Royal Irish Academy*, 84C, pp. 79-115.
- King, Heather (2001), «Late Medieval Irish Crosses and Their European Background», en Colum Hourihane (ed.), *From Ireland Coming: Irish Art from the Early Christian to the Late Gothic Periods and its European Context*, New Jersey, Pennsylvania State University Press, pp. 333-350.
- Ladner, Gerhart B. (1961), «The Gestures of Prayer in Papal Iconography of the Thirteenth and Early Fourteenth centuries», en Sesto Prete (ed.), *Didascaliae. Studies in Honor of Anselm M. Alareda*, New York, Rosenthal, pp. 245-276.
- Lema Suárez, Xosé María (2009), «O Cruceiro dos Santos (Bamiro) e outros cruceiros da Terra de Soneira», en Estanislao Fernández de la Cigoña Núñez (ed.), *Congreso Galego sobre "Cruceiros e Cruces de Pedra"*, Vigo, Asociación Galega para a Cultura e a Ecoloxía, pp. 205-214.
- Lunghi, Elvio (2002), «Francis of Assisi in Prayer before the Crucifix in the Accounts of the First Biographers», en Victor Schmidt (ed.), *Italian Panel Painting of the Duecento and Trecento*, New Haven/London, Yale University Press, pp. 341-353.
- Philibert, Paul (2015), «Roman Catholic Prayer: The Novem modi orandi sancti Dominici», en Louis Komjathy (ed.), *Contemplative Literature. A Comparative Sourcebook on Meditation and Contemplative Prayer*, Albany, State University of New York Press, pp. 503-545.
- Renkin, Claire (2016), «A Feast of Love. Visual Images of Francis of Assisi and Mary Magdalene and Late Medieval Mendicant Devotion», en Constant J. Mews y Anna Welch (eds.), *Poverty and Devotion in Mendicant Culture, 1200-1450*, New York, Routledge, pp. 92-104.
- Robson, Janet (2013), «Bonaventure's 'Visions of the Cross' in the Saint Francis Cycle at Assisi», *IKON: Journal of Iconographic Studies*, 6, pp. 155-166.
- Sánchez Ameijeiras, Rocío (1996), «Espiritualidad mendicante y arte gótico», *Semata*, 7/8, pp. 333-354.

- Schmitt, Jean-Claude (1984), «Between Text and Image: The Prayer Gestures of Saint Dominic», *History and Anthropology*, 1, pp. 127-162.
- Valle Pérez, Xose Carlos (1974), «Cruceiros», en Ramón Otero Pedrayo (dir.), *Gran Enciclopedia Gallega*, 8, Santiago de Compostela, Silverio Cañada, pp. 49-59.
- Yzquierdo Perrín, Ramón (2013), «Iconografías de San Francisco de Asís en Galicia: tradiciones, leyendas y textos», *Anuario Brigantino*, 36, pp. 277-316.

[Recibido: 04-10-2018 – Aceptado: 23-10-2018]