

## Menstrales, mentalidades y su reflejo en el arte bajomedieval gallego

M<sup>ra</sup> DOLORES BARRAL RIVADULLA

Universidade de Santiago de Compostela

### RESUMEN

Dentro de este estudio se pretende realizar un acercamiento al mundo del trabajo y de los menestrales en la Galicia bajomedieval a través del “objetivo” de la historia del arte. No sólo tratando de descubrir la relación de estas figuras con el arte (a través de la promoción, financiación e incluso ejecución de la obra artística) o su imagen a través del mismo, sino también desde un punto de vista más amplio, intentando abordar cómo estas imágenes del pasado están en directa relación con el concepto que del trabajo –y por extensión del trabajador– se tiene en los siglos finales de la Edad Media. Por ello no sólo se atenderá de manera genérica a la figura del menestral –es decir aquellos miembros de la sociedad gallega bajomedieval que detentan un *ministerium* u oficio mecánico– sino que intentará un acercamiento al artista, si así pudiera denominársele, por cuanto de su trabajo artesano deriva la obra de arte.

**Palabras clave:** Iconografía, Galicia, trabajo, artesano, artista.

### ABSTRACT

This study attempts an approach to the world of work and that of the tradesmen in lower medieval Galicia through the “lens” of art history. Not only trying to discover the relation of these figures with art (via the promotion, financing and even execution of the work of art) or via his own image of himself, but also from a broader point of view, attempting to include a reflection on how these images of the past have a direct relation to the concept of work – and by extension of the worker – held during the latter centuries of the Middle Ages. Not only will attention be paid in a generic manner to the figure of the artisan – that is those members of lower medieval Galician society who hold a *ministerium* or mechanical trade – but an approach to the artist will be attempted, as such he might be denominated, to the extent that the work of art is derived from his craft.

**Keywords:** Gothic, iconography, Galicia, Work, Artisan/Craftsman, Artist

A través de este estudio se pretende realizar un acercamiento al mundo del trabajo y de los menestrales en la Galicia bajomedieval a través del “objetivo” de la historia del arte. No sólo tratando de descubrir la relación de estas figuras con el arte (a través de la promoción, financiación e incluso ejecución de la obra artística) o su imagen a través del mismo, sino también desde un punto de vista más amplio, intentando abordar cómo estas imágenes del pasado están en directa relación con el concepto que del trabajo –y por extensión del trabajador– se tiene en los siglos finales de la Edad Media. Por ello no sólo se atenderá de manera genérica a la figura del menestral –es decir aquellos miembros de la sociedad gallega bajomedieval que detentan un *ministerium* u oficio mecánico– sino que se intentará un acercamiento al artista, si así pudiera denominársele, por cuanto de su trabajo artesano deriva la obra de arte.

Pero para poder acometer esta tarea es necesario comenzar por una pequeña introducción en la que se aborden la evolución del *concepto del trabajo en el occidente medieval y las peculiaridades históricas del mundo gallego* en el que se va a centrar esta contribución.

Como afirma J. Le Goff, en la formación del concepto del trabajo en el mundo medieval han influido cinco tradiciones o legados diferentes: judeo-cristiano, grecorromano, indoeuropeo, bárbaro, y la costumbre<sup>1</sup>. De los cuales, los tres primeros serán los que más peso específico tendrán en este trabajo<sup>2</sup>.

La herencia judeo-cristiana será, sin duda, una de las que con más fuerza influya en la consideración del trabajo, al menos hasta que los procesos económicos den lugar a un nuevo tipo de sociedad donde el trabajo sea revalorizado. Partiendo de estas premisas cabe señalar como en el texto bíblico se trata el tema del trabajo y del artesanado en distintos apartados tanto del Nuevo como del Antiguo Testamento, y, en general, a través de valoraciones negativas entre las que destaca el episodio de la maldición a la salida del Paraíso que convertirá al trabajo en la única forma viable de penitencia y redención<sup>3</sup>.

A esta base conceptual, y en el contexto del mundo carolingio, se une la formulación del sistema social tripartito derivada del legado indoeuropeo<sup>4</sup>. Por este sistema se agrupaba a los miembros de la sociedad, partiendo de un concepto de funcionalidad, en *oratores, bellatores y laboratores*. En esta división los menestrales estarían ubicados dentro del tercer estamento en el que el desarrollo de su *labor* era considerada como penitencia y cuya misión era la de ser útiles al resto de la sociedad<sup>5</sup>. Esta dimensión del

1 Véase LE GOFF, J. : “Le travail dans les systemes de valeur de l’Occident medieval” en *Le Travail au Moyen Age: une approche interdisciplinaire*. Louvain-la-Nouvain, 1990, pp. 7-21.

2 El legado tradicional o de la costumbre se basa en la valoración de trabajo en función de las técnicas y las mentalidades, mientras que el legado bárbaro se ciñe a la imagen del artesano, un artesano envuelto en la leyenda y ligado a la metalurgia que hará del orfebre uno de los profesionales más valorados. Sobre estos aspectos puede consultarse el trabajo de LE GOFF, op. cit., pp. 9 y 13.

3 LE GOFF, op. cit., pp. 10-13.

4 LE GOFF, op. cit., p. 9. Sobre este tema véase el amplio estudio realizado por DUBY, G.: *Los tres órdenes o lo imaginario del feudalismo*. Madrid, 1992.

5 DUBY, op. cit., p. 357.

trabajo quedará mucho más perfilada a través del legado grecorromano en el cual se prima el concepto de ocio como opuesto al de *labor*, considerando que las gentes de bien no desarrollan una *labor* sino que practican un modo de ocio entendido como *otium cum dignitate*<sup>6</sup>.

Este esquema y la especial definición que del trabajo se configura en esta época prevalecerán a lo largo de gran parte del medievo a pesar de que en el seno de esta estructura social comiencen a producirse cambios que conllevarán una cierta consideración del mundo del trabajo. Esta evolución culminará en los siglos bajomedievales, momento en el que esta división tripartita de la sociedad se verá trastocada al iniciarse proceso revalorización de la *labor* hasta llegar a ser considerada como una manera digna de ocupación e incluso de enriquecimiento. Una actitud que surge como consecuencia directa de una sociedad en expansión en la que, gracias al conocimiento y dominio de nuevas técnicas y a la expansión económica, el trabajo se convierte en una fuente de riqueza.

Este proceso tomará envergadura a partir de la separación entre el mundo urbano y rural y se acentuará a partir del siglo XII, momento en que el sistema de valores de la sociedad comenzará a asumir como positiva la idea de esfuerzo y a estimar el trabajo como algo necesario. Esta nueva consideración vendrá avalada por distintas reivindicaciones entre las que destaca el cuestionamiento del tradicional concepto teológico del trabajo. Serán los mendicantes los que asuman la defensa del mismo llegando a considerarlo como la forma de colaboración más directa del hombre en la obra divina<sup>7</sup>.

A nivel social, también se han producido cambios, la mencionada separación entre el mundo urbano y rural dio lugar a la aparición de nuevos marcos para el trabajo: los gremios y las cofradías. En cuanto a los primeros es necesario precisar que, en el caso castellano, hasta el reinado de los Reyes Católicos no se puede emplear este término en sentido institucional<sup>8</sup>, un desfase con respecto a otros países europeos que derivaba de la propia naturaleza y objetivos de estas instituciones (concebidas para mantener el monopolio de un oficio)<sup>9</sup>. Frente a estos las cofradías o asociaciones de oficios, que en el caso gallego aparecen funcionando de manera generalizada a partir del siglo XIV, serán permitidas e incluso promocionadas. Estas corporaciones nacen como “*como una respuesta que cubría una amplia demanda de necesidades de solidaridad y colaboracionismo. Inicialmente estas agrupaciones serán asociaciones voluntarias de personas –pertenecientes o no a una misma profesión o estamento social– unidas para la realización de*

6 LE GOFF, op. cit., p. 13.

7 No se entra de manera pormenorizada en este apartado puesto que las distintas fases que se puedan ir marcando serán siempre recogidas en función de su relación con la producción artística. Sin embargo, puede consultarse la clara exposición de LE GOFF, op. cit., pp. 15-21.

8 Véase MENJOT, D.: “Les métiers en Castille au Bas Moyen Âge: Approche des «vécus socio-économiques»” en *Les métiers au Moyen Âge. Aspects économiques et sociaux*. Louvain-la-Neuve, 1994, pp. 205-227.

9 PALLARES MÉNDEZ, M.C. y PORTELA SILVA, E.: “Época medieval” en *Historia de Galicia*. Tomo II, La Coruña, 1992, p. 227.

*variados fines (religiosos, benéficos, profesionales, defensivos) con una organización determinada y puestas bajo la advocación de un santo patrón*"<sup>10</sup>.

Frecuentemente las cofradías, como asociaciones piadosas y con fines fundamentalmente religioso-asistenciales, se conforman mayoritariamente por miembros de un determinado gremio, y de ahí que, en ocasiones, el apelativo de cofradías se emplee indistintamente para los primeros aunque se trate de corporaciones diferentes como lo prueba el hecho de que muchos cofrades pertenezcan a una o varias cofradías al mismo tiempo.

Dentro de esta evolución social y conceptual del trabajo cabe detenerse ahora en Galicia para tener un punto de referencia a la hora de valorar el fenómeno artístico. En nuestro caso ha de partirse inicialmente del retraso generalizado que presenta la aparición del fenómeno urbano lo que conllevará la demora en la aparición de esa sociedad en la que se den los condicionantes económicos necesarios para la nueva dimensión que adquirirá el trabajo. De hecho tan sólo Santiago se destaca como ciudad eminentemente comercial y artesana a lo largo de la mayor parte de la Edad Media<sup>11</sup>.

A partir del siglo XII se asiste a un proceso generalizado de urbanización en el cual pueden distinguirse tres fases: la primera destaca por el establecimiento de nuevas poblaciones bien en la línea de la costa –para buscar el beneficio de la reactivación del comercio marítimo– bien siguiendo el Camino de Santiago –principal vía de comunicación con Castilla–. A esta etapa seguirá una segunda, a partir del mediados del siglo XII, en la que los esfuerzos se dedican a la consolidación de las distintas sedes episcopales; en la tercera y última, coincidiendo ya con el cambio de siglo, se volverá a prestar atención a la Galicia litoral<sup>12</sup>.

A medida que se va consolidando este proceso comienza a desarrollarse tímidamente una nueva economía que tendrá consecuencias directas en la composición de la sociedad y en el desarrollo del artesanado. Sin embargo, como afirma Portela, la diversificación de la actividad artesanal en Galicia tan sólo abarcará tres campos: la alimentación, la construcción y el vestido, lo que indica que tiene como objetivo fundamental el consumo interno<sup>13</sup>. Además se caracteriza por la existencia de la figura del artesano-labrador cuya doble actividad aparece ampliamente documentada<sup>14</sup>.

10 BARRAL RIVADULLA, M. D.: "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. 213.

11 Véase GONZÁLEZ VÁZQUEZ, M.: "Vecinos y oficios en la Compostela medieval. Un análisis a través de la documentación catedralicia de Santiago" en *Compostellanum XXXIX*(1994), pp. 327-354.

12 En la segunda fase se encuentra la excepción de Santiago que ya cuenta con un importante desarrollo urbano. PALLARES MÉNDEZ y PORTELA SILVA, op. cit., pp. 180-184.

13 PORTELA SILVA, E.: "Sistema feudal y proceso de urbanización: Algunas reflexiones a propósito del caso gallego en los siglos XII y XIII" en *JUBILATIO. Homenaje de la facultad de Geografía e Historia a los profesores D. Manuel Lucas Alvarez y D. Ángel Rodríguez*. Tomo I, Santiago de Compostela, 1987, pp. 95-105, para nota p. 88.

14 Término acuñado por ARMAS CASTRO, J.: *Pontevedra en los siglos XII a XV. Configuración y desarrollo de una villa marinera en la Galicia medieval*. Pontevedra, 1992, p. 157.

Una vez establecidos estos prolegómenos tanto conceptuales como contextuales es necesario pasar a tratar ya concretamente la figura del menestral o del artesano en el caso gallego.

Para abordarlo se comenzará, como se indicó en la presentación de este trabajo, por la figura que se ha designado como el **ARTISTA-ARTESANO**, denominación en consonancia con las propuestas de Joaquín Yarza quien en su trabajo: “Artista-artesano en la Edad Media hispana”<sup>15</sup> define a este personaje cuyo perfil responde esencialmente al calificativo de artesano sin olvidar que “*el uso moderno ha sancionado y generalizado el segundo apelativo, artista, aunque no hubiera sido entendido en su tiempo, ni por una parte (cliente) ni por otra (trabajador)*”<sup>16</sup>. Una doble dimensión, la del cliente con respecto al profesional y la de la propia valoración del trabajo como una actividad creativa, que no se dará hasta época moderna<sup>17</sup>.

Estas características se corroboran a través de la documentación gallega, si bien hay que especificar que ésta es bastante lacunar y que de los pocos datos conservados apenas se pueden inferir detalles sobre su prestigio profesional, su trabajo, las relaciones con su entorno laboral o social, su economía o su formación<sup>18</sup>.

Dentro de estas restricciones documentales se encuentran excepciones como las noticias derivadas de empresas como pudieron las fábricas de las catedrales. Entre ellas, la de Santiago de Compostela es de la que se conservan y conocen mayor número de referencias. Aún así, éstas se encuentran bastante limitadas para permitir una interpretación global del artista-artesano ya que salvo figuras únicas, como es el caso del maestro Mateo –del que por otra parte tampoco se tienen muchos datos efectivos–, la mayor parte de las noticias se reducen a elencos de trabajadores.

Pese a esto en el caso santiagués se cuenta con la ventaja de que la mayor parte de estos menestrales se encuentran englobados dentro de un genérico bastante indefinido como es el de *oficiales de la obra*<sup>19</sup>, conocido también como *colegio de artistas* de la catedral. Un denominador común que permite una valoración más precisa de su labor,

15 Véase YARZA LUACES, J.: “Artista-artesano en la Edad Media Hispana” en *L’artista-artesà medieval a la Corona d’Arago*. Lleida, 1991, pp. 7-58.

16 YARZA LUACES, op. cit., p. 9.

17 Sobre este aspecto puede también consultarse BARRAL I ALTET, X.: “Artigianato” en *Enciclopedia dell’arte medievale*. Vol. II, Roma, 1991, pp. 534-539.

18 Sin embargo, como en otros ejemplos castellanos, puede suponerse una formación progresiva en taller hasta lograr el grado de maestría, algo que, al menos en parte, parece indicarlo la siguiente ordenanza de la cofradía de los azabacheros de Santiago correspondiente al año 1443: “ordenamos que qualquier que amostrar moço a o dito oficio, que pague por él logo que le mostre cousa alguua (...) e des que o tal moço vyer a tenpo de quatro anos que él poderá ganar soldada...”. LÓPEZ FERREIRO, A: *Fueros municipales de Santiago y de su tierra*. Madrid, 1975, pp. 116-117.

19 Véanse por ejemplo las relaciones de trabajadores de la obra de la catedral recogidas por LÓPEZ FERREIRO, *Historia de la Santa Apostólica Metropolitana Iglesia de Santiago*. 11 tomos, Santiago de Compostela, 1898-1909. Para nota, tomo V, p. 203.

aunque sea como colectivo, y cuya presencia histórica se remonta, según López Ferreiro, a la época del obispo Diego Peláez (1071-1088?)<sup>20</sup>.

Dentro de este grupo quedaban aglutinados una variada serie de profesionales como: albañiles, canteros –entre los que se puede considerar la presencia del trabajo especializado de tallistas o escultores–, carpinteros, herreros, pintores, vidrieros, plateros, esmaltadores o ballesteros<sup>21</sup>. Según afirma F. Pérez, es difícil establecer la composición exacta de este colegio en época medieval dado que la documentación es escasa, una circunstancia que también limita el conocimiento sobre su funcionamiento, la manera en que se establecían los contratos entre el cabildo y estos profesionales, la gestión de las obras y encargos...<sup>22</sup>. Tan sólo se conoce el dato de que una gran parte de sus ingresos procedía de las ofrendas y limosnas que se dejaban en el *arca de la obra* situada en la catedral bajo la imagen de Santiago Alfeo, y otra buena porción derivaba de los productos de la *tenencia del Hórreo*, en la cual se recogían las tercias de las parroquias pertenecientes al arzobispado de Santiago<sup>23</sup>.

Una declaración del año 1531 aporta algunos datos clarificadores sobre todos estos aspectos:

*“la Santa yglesia de Santiago tenya y tiene desde tiempo y memorial acá onze pedreros y un maestro y quatro carpinteros y tres erreros y vn pintor y vn vidriero y vn ballestero y vn armero y cinco boeros que tiene cargo de servir á los oficiales de piedra, y vno que tiene cargo del incensario, y vn aguadero y vn luminario y vna labandera y dos plateros y vn sastrer y vn arquero que tiene cargo de guardar las ferramentas á los oficiales, y dos pincernas y vn notario y vn procurador y vn canbeador que tiene cargo de pagar las raciones á los oficiales. Los quales dichos oficios dize este testigo que los probee el arçobispo de Santiago, porque a su pedimento fueron ganados, y que hansimismo ay en la dicha Santa iglesia alliende de los oficiales arriba contenidos otros quatro porteros y vn perrero y otros tres pincernas y dos canbeadores y vn reloxo y dos campaneros y dos guardas del altar y vn librero y un monedero. Los quales dichos oficios dize este testigo que en su tiempo ha visto e bee que ansy por los dichos previllegios como por vso e costumbre usado e guardado y por sentencias y cartas ejecutorias... an seydo y son libre y esentos de todo pecho e tributo y moneda y servicio y portazgo real y concejil, e cebto en puentes y en fuentes, en que contribuyen los hombres fijos dalgo”<sup>24</sup>.*

20 REMUÑÁN FERRO, M.: “Gremios compostelanos relacionados con la peregrinación jacobea” en *Ati del Convegno Internazionale di Studi. Il pellegrinaggio a Santiago de Compostela e la letteratura jacobea*. Perugia, 1985, pp. 109-126, p. 115 para nota. En este aspecto coincide con LÓPEZ FERREIRO, *Fueros...*, p. 106.

21 Sobre la composición de la corporación de los oficiales de la obra puede verse: LÓPEZ FERREIRO, *Historia de la S.A.M.I...*, tomo IV, p. 59; tomo VI, p. 288; LÓPEZ FERREIRO, *Fueros...*, p. 106 y REMUÑÁN FERRO, op. cit., pp. 115-117.

22 PÉREZ RODRÍGUEZ, F. J.: *La iglesia de Santiago de Compostela en la Edad Media: el cabildo catedralicio (1110-1400)*. Santiago de Compostela, 1996, p. 147.

23 LÓPEZ FERREIRO, *Historia de la S.A.M.I...*, tomo VII, p. 386.

24 Documento tomado de LÓPEZ FERREIRO, *Fueros...*, pp. 108-109.

Este colectivo cuenta desde su formación –como de alguna manera adelanta el texto precedente– con una serie de privilegios entre los que destaca el de no tener que prestar servicio personal ni real –incluso en época de guerra– y el de que sus casas y haciendas sean inviolables<sup>25</sup>. Esta situación favorable intentará ser recortada en múltiples ocasiones aunque habrá que esperar a la segunda mitad del siglo XIV para encontrar una actuación efectiva. En este momento, el concejo compostelano reclamará al rey, en función de los acuerdos tomados en las cortes de Valladolid de 1351, que los oficiales de la obra compostelana participen en los impuestos municipales, solicitud que quedará sólo en parte ratificada por Pedro I<sup>26</sup>. A pesar de ello, a finales del siglo XV esta corporación seguirá siendo una de las más privilegiadas de la ciudad, llegando a conseguir que los Reyes Católicos vuelvan a confirmarles sus privilegios históricos<sup>27</sup>.

La existencia de estas prerrogativas vinculadas a los trabajadores de la catedral permiten basar adecuadamente la hipótesis de su relevancia social y quizás de su poderío económico, algo que parecen confirmar las importantes donaciones en bienes raíces que Pedro Fernández, oficial de la obra de Santiago, hace con su mujer Dominga Eans al cabildo compostelano<sup>28</sup>. Un comportamiento que podría incluso extrapolarse a otros ejemplos como el lucense donde, en un documento de 1471, se alude a la capacidad económica del oficial carpintero Juan de Asperante<sup>29</sup>.

Para cerrar esta primera aproximación a la figura del artista-artesano es necesario volver por un momento a la sede compostelana para aunque sólo sea citar a los plateros y azabacheros, dos profesionales que alcanzarán un importante papel social y que desarrollan su labor al amparo del fenómeno de la peregrinación.

Como en el caso anterior, intentar reconstruir el ambiente y trabajo de los plateros compostelanos es casi una labor imposible aunque lo que se intuye es que estos profesionales contaban con una consideración especial dentro de la sociedad compostelana siendo identificados como personas pudientes<sup>30</sup>. Es el caso del platero Juan da Viña, quien, en el año 1467 y junto con su mujer Inés Pérez, recibe en foro unas casas, situadas en la rúa del Villar “*danificadas et perdidas por cabsa dos trebucos et gerras que se*

25 LÓPEZ FERREIRO, *Fueros...*, p. 106. Entre los privilegios reales está el concedido por Alfonso VII en el año 1131 por el cual se les eximían tanto a los trabajadores como a sus mujeres del pago de tributos no concejiles. Fueron confirmados por los reyes sucesores Alfonso IX, Fernando III, Alfonso X –en 1281 confirma la exención de los pagos de moneda y otros pechos–, el infante Sancho IV –en 1282–, Pedro I o Enrique II. Véase LÓPEZ FERREIRO, *Historia de la S.A.M.I...*, tomo IV, p. 59; tomo VI, pp. 152 y 288; y REMUÑÁN FERRO, op. cit., p. 116.

26 Documento del año 1354 transcrito en LÓPEZ FERREIRO, *Historia de la S.A.M.I...*, tomo VI, apéndice, pp. 133-134.

27 LÓPEZ FERREIRO, *Historia de la S.A.M.I...*, tomo VII, p. 384. Véase también GARCÍA ORO, J.: *Galicie en los siglos XIV y XV*. Tomo II, Santiago de Compostela, 1987, pp. 69-70.

28 LÓPEZ FERREIRO, *Historia de la S.A.M.I...*, tomo VI, pp. 285-186.

29 PORTELA SILVA M. J. y GARCÍA ORO, J.: *La iglesia y la ciudad de Lugo en la Baja Edad Media. Los señorios. Las instituciones. Los hombres*. Santiago de Compostela, 1997, p. 110.

30 Es el caso del platero del arzobispo D. Lope de Mendoza: Francisco Mariño, el del D. Alonso de Fonseca I y D. Alonso de Fonseca III: Juan Rodríguez. LÓPEZ FERREIRO, *Historia de la S.A.M.I...*, tomo VII, pp. 394-395.

*acontecieron en dicha cibdad*”, porque se suponía que contaban con el suficiente patrimonio como para repararlas en menos de dos años. Este platero debía contar además con un importante prestigio ya que había sido encargado por el cabildo compostelano de las reparaciones del frontal y retablo de plata del altar mayor de la catedral<sup>31</sup>.

Los azabacheros también contaban con una especial relevancia social<sup>32</sup> y su actividad no sólo se centraba en fabricar las imágenes de Santiago en azabache sino que también abarcaba la realización de crucifijos, cuentas de rosario, anillos, etc., actividades por las que entraban en competencia con el trabajo de otros profesionales y que intentarían ser atajadas por medio de distintas ordenanzas<sup>33</sup>.

Tras este acercamiento genérico a una serie de artesanos vinculados de alguna manera a la creación artística queda tan sólo tratar la figura de los representantes de aquellos oficios que en el siglo XIX se aglutinaron bajo el título de *Bellas Artes*, es decir, la arquitectura, la escultura y la pintura.

En primer lugar, es necesario destacar cómo la figura del arquitecto siempre ha contado con un especial tratamiento dentro de la historia del arte sobretodo a partir del mundo bajomedieval momento en que su presencia en la iconografía y la conservación de distintos álbumes de dibujos como el de Villard de Honnecourt contribuyen a revalorizar su imagen. Como ha demostrado Kimpel es el arquitecto, junto con el orfebre, el que se librará en primer lugar de los lazos restrictivos del artesanado, pasando de ser un maestro de obra (jefe de un equipo, fijo o itinerante) a ser un arquitecto (establecido en un lugar, con un puesto institucional y encargado de la contratación de equipos) un proceso complejo en el que tendrán gran importancia la revolución técnica –utilización de nuevas máquinas en la construcción–, las nuevas condiciones económicas y el dominio por parte de este profesional de algunas de las denominadas “artes liberales”<sup>34</sup>.

Sin embargo, estos datos, que son válidos para determinados contextos europeos en los siglos del gótico, no coinciden con la consideración o el papel de esta figura en el medioevo gallego. De hecho, no se cuenta con testimonios que prueben su importancia o especial cualificación sobre el resto de aquellos que realizan labores vinculadas a alguna de las tres grandes disciplinas relacionadas con el mundo del arte y, desde luego, este personaje nunca aparece individualizado a través de la denominación de arquitecto sino que se presenta bajo la de maestro de obras.

Si se abordase la historia del arte medieval gallego en busca de individualidades sería relativamente fácil realizar un pequeña relación de maestros dado que su presencia, a partir del mundo románico, puede reconocerse en epígrafes de distintas fábricas. Sin

31 LÓPEZ FERREIRO, *Historia de la S.A.M.I...*, tomo VII, p. 393 nota n<sup>o</sup> 1.

32 López Ferreiro recoge diversas noticias de azabacheros en el siglo XV, facilitando un importante elenco de los mismos en: *Historia de la S.A.M.I...*, tomo VII, pp. 400-401.

33 Véase el texto de una de las ordenanzas de las establecidas en el año 1443 en LÓPEZ FERREIRO, *Fueros...*, p. 135.

34 Véase KIMPEL, D.: “La sociogenèse de l’architecte moderne” en *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age*. Vol. I, Paris, 1986, pp. 135-161.

embargo, tan sólo una figura alcanzará renombre dentro del arte medieval gallego, y no es otro que el maestro Mateo. Con respecto a éste es necesario matizar que gran parte de su excepcionalidad ha sido configurada con posterioridad a su tiempo, algo a lo que ha contribuido en gran medida el importante eco que su obra tuvo y el anonimato en que se encuentran otros autores y sus realizaciones artísticas. De hecho, si se realizase en este trabajo una reflexión sobre la figura de Mateo, quedaría patente cómo en los documentos y testimonios de la época tan sólo unos pocos datos parecen aludir a esa condición especial que lo individualizaría dentro del colectivo de los maestros de obra<sup>35</sup>. Una singularidad que se ha demostrado a través del estudio de su obra y que ha llevado tanto a su valoración como arquitecto como a la controvertida identificación de su imagen con la figura que ocupa la parte posterior del parteluz del Pórtico de la Gloria<sup>36</sup>.

Ya dentro del mundo gótico es factible identificar la labor de diversos maestros de obras en relación con el mantenimiento de la fábrica del templo compostelano, aunque en la mayoría de los casos sin poder precisar su contribución a la misma. No es este el caso de Gonzalo Bispo, pedrero y maestro de la obra de Santiago, quien en el año 1468 realiza diversas obras de consolidación en el templo en la zona de la Quintana<sup>37</sup>, o el de Antonio Rodríguez que ocupaba este cargo en el año 1497<sup>38</sup>.

Un caso excepcional, documentalmente hablando, lo constituye la conservación del contrato establecido, el 16 de abril de 1433, entre el pedrero Ares López y el jurado de la villa pontevedresa Pedro Cruu *o vello*, por el cual se le encarga la construcción de una capilla funeraria en el convento de San Francisco de Pontevedra. Aunque tampoco en este documento se transmite ningún dato acerca de la valoración del artista o su posición social es necesario destacar la precisión con que a través del mismo se planifica la obra<sup>39</sup>. Ya en un nivel inferior, constan noticias de otros maestros de obras como es el caso de Andrés Martiz, encargado, al menos en 1415, de las obras del templo dominico tudense<sup>40</sup>.

35 Uno de los testimonios más destacados es un documento de Fernando II en el monarca da "*como pensión, te doy, concedo a ti, maestro Mateo, que pases la primacía y el magisterio de la obra del citado apóstol, cada año la percepción de dos marcos a la semana sobre mi mitad de la moneda de Santiago ... de manera que esta percepción te represente cien morabetinos anuales*". Los siguientes datos biográficos se contienen en los epígrafes del Pórtico de la Gloria donde se lee: "*en el año de la Encarnación del Señor de 1188, la era de 1226, en el día de las calendas de abril, los dinteles de los pórticos principales de la iglesia del bienaventurado Santiago fueron colocados por el maestro Mateo, que dirigió la obra desde los cimientos de los mismos portales*". Tomado de YZQUIERDO PERRÍN, R.: *El maestro Mateo*. (Cuadernos de arte español, 23). Madrid, 1992, p. 4.

36 Algo que según M. Mateo se debió a la invención del escritor romántico Neira de Mosquera. MATEO SEVILLA, M.: "El descubrimiento del Pórtico de la Gloria en la España del siglo XIX" en *Actas del Simposio internacional sobre "O Pórtico da Gloria e arte do seu tempo"*. La Coruña, 1991, pp. 457-478, p. 461 para nota. Véase la revisión que de esta imagen se hace en el reciente trabajo de NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M.: "De la unidad del pueblo elegido al valor del *credere*" en *Santiago, la catedral y la memoria del arte*. Santiago de Compostela, 2000, pp. 99-129, pp. 102-103 para nota.

37 LÓPEZ FERREIRO, *Historia de la S.A.M.I...*, tomo VII, p. 318. También es citado con este cargo en un documento del año 1479. IDEM, p. 383.

38 LÓPEZ FERREIRO, *Historia de la S.A.M.I...*, tomo VII, p. 383.

39 Documento transcrito en ARMAS CASTRO, op. cit., pp. 336-337.

40 MANSO PORTO, C.: *Arte gótico en Galicia: los dominicos*. 2 vols. La Coruña, 1993, tomo I, pp. 740-741.

Para cerrar este apartado dedicado al artista-artesano queda valorar las figuras del escultor y del pintor. Desde una perspectiva artística, y teniendo en cuenta la presencia casi constante de la obra de Mateo a lo largo del medievo gallego, es necesario destacar como la actividad escultórica no aparece registrada de manera individualizada dentro del gótico, sino que lo que caracteriza al período es la existencia de talleres que van extendiendo su particular interpretación del estilo a través de distintos ámbitos de la geografía gallega. Algo similar ocurre en el caso de los pintores donde no parece haber un estilo único pero tampoco pueden localizarse personalidades relevantes como ocurre en el caso catalán<sup>41</sup>. Tan sólo se conservan citas concretas o series de nombres donde, en ningún momento, se alude a su condición u obra<sup>42</sup>.

Es el caso de las menciones a los pintores G. Pérez (1314) y Gonzalo Eáns (1334)<sup>43</sup>. Ya en el siglo XV López Ferreiro ha localizado a través de la documentación compostelana a una serie de pintores entre los que se encuentran: Juan de Pumar, Jácome Loureda y su oficial Alonso González, Cristóbal Francés, Jácome Alonso, Álvaro García y Jácome García<sup>44</sup>. Algunos de estos artistas-artesanos pueden ser individualizados un poco más como es el caso de Cristóbal Francés –que será tratado más adelante– o el de Álvaro García quien, según López Ferreiro, se ocupó de la decoración de la desaparecida capilla del arzobispo D. Álvaro Núñez de Isorna (1445-1449)<sup>45</sup> y de sala capitular de la catedral compostelana. Además Álvaro García tenía también encomendados los trabajos de acondicionamiento de la fábrica de la catedral, tal como recoge un documento del año 1447 por el cual el cabildo compostelano le otorga, de por vida, el mantenimiento de las bóvedas, canales y galería del templo para que estuviesen limpias, encargándose el cabildo de proporcionarle la cal y el betún necesarios para su labor<sup>46</sup>.

Una vez tratado el tema del artista-artesano y antes de abordar la figura del menestral y su valoración a través del arte –apartado englobado bajo del título: imágenes de una vida profesional– es necesario hacer un breve inciso en las que se han denominado como **IMÁGENES DEL TRABAJO**, intentando distinguir dentro de este epígrafe aquellas representaciones genéricas de trabajadores cuyo fin último, más que una alusión a una profesión o a una individualidad, constituye ser el reflejo del concepto de trabajo.

41 Véase YARZA LUACES, J.: “El pintor en Cataluña hacia 1400” en *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age*. Vol. I. Paris, 1986, pp. 381-405.

42 También hay noticias muy restringidas de los miniaturistas encontrando en la documentación menciones a iluminadores como Alonso Pérez, presbítero, a quien se deben, según López Ferreiro, las miniaturas del Tumbo B compostelano. LÓPEZ FERREIRO, *Historia de la S.A.M.I...*, tomo VI, p. 292; tomo VII, p. 391

43 LÓPEZ FERREIRO, *Historia de la S.A.M.I...*, tomo VI, p. 292.

44 LÓPEZ FERREIRO, *Historia de la S.A.M.I...*, tomo VII, p. 390.

45 En las excavaciones llevadas a cabo en el ala norte del claustro catedralicio santiagués fueron hallados algunos restos de pinturas que, según Yzquierdo, podrían corresponder a dicha capilla. YZQUIERDO PERRIN, R.: “Aproximación al estudio del claustro medieval de la catedral de Santiago” en *Boletín de Estudios del Seminario Fontán Sarmiento* 10(1989), p. 27.

46 LÓPEZ FERREIRO, *Historia de la S.A.M.I...*, tomo VII, p. 186.

Dentro de este apartado destaca la iconografía de los trabajos de los meses o, si se quiere, del calendario; un tema derivado de las representaciones de las estaciones en la Antigüedad. Estas imágenes integradas desde época carolingia en los manuscritos aluden, según Mane, al interés de la clase dirigente por el trabajo agrícola como base de la economía y por el agricultor como base de la sociedad<sup>47</sup>, una circunstancia acorde con el concepto de trifuncionalidad social. Sin embargo, es necesario destacar que esta reaparición de la representación del trabajo es, al mismo tiempo, una evidencia de cambio ya que según Le Goff, es entonces cuando se considerará que el trabajo de la tierra si está bien hecho produce una ventaja a la sociedad, pasando el concepto de *labor* a incluir el matiz de *melioramentum*<sup>48</sup>.

A partir del siglo XI y sobre todo en los siglos XII y XIII se asiste a la expansión de esta iconografía que pasa a decorar los edificios religiosos. Esto constituye un claro reflejo del proceso ascendente en que se encuentra sumido el concepto del trabajo que por entonces ha pasado a ser defendido desde el mundo monástico como parte de la obra de Dios<sup>49</sup>. Esta relevante presencia del calendario en los edificios religiosos se constata, como ha estudiado Castiñeiras González<sup>50</sup>, tanto en el caso peninsular como en el gallego. Este autor considera como época de “popularización” de esta iconografía el período comprendido entre los años 1170 y 1250, aunque destacando la presencia, en la etapa anterior, del más importante calendario monumental gallego: el que se exhibía en la *porta francígena* de la catedral compostelana<sup>51</sup>.

Ya dentro del marco cronológico objeto de este estudio, y como una consecuencia lógica de la nueva estima que se tiene del trabajo en los siglos bajomedievales, es necesario mencionar como entre fines del siglo XIII<sup>52</sup> y comienzos del XIV<sup>53</sup> el tema del calendario desaparecerá de las fachadas de los templos para dispersarse, ocupar ámbitos secundarios, y abandonar gran parte de su significado original<sup>54</sup>. Este es el caso del menologio del templo brigantino de Santa María de Azogue 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<sup>55</sup>, no sólo presenta en su tratamiento gran variedad de influencias sino que también su temática se

47 MANE, P.: “Iconographie et travail paysan” en *Le travail au Moyen Age. Une approche interdisciplinaire*. Louvain-la-Neuve, 1991, pp. 251-262, p. 257 para nota.

48 LE GOFF, op. cit., p. 16.

49 MANE, op. cit., p. 258 y LE GOFF, op. cit., p. 17.

50 Sobre este tema pueden consultarse CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A.: *Os traballos e os días*. Santiago de Compostela, 1995. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A.: *El calendario medieval hispano. Textos e imáxenes (siglos XI-XIV)*. Junta de Castilla y León, Salamanca, 1996.

51 Véase CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, *El calendario...*, pp. 66-71.

52 Según CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, *El calendario...*, p. 113.

53 Según MANE, op. cit., p. 258.

54 Así por ejemplo, como señala Castiñeiras, escenas como la cría del ganado, casi siempre identificadas con meses otoñales aparecen en determinados edificios como la *claustra nova* orensana totalmente descontextualizados y aislados. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, *El calendario...*, p. 113.

55 Véase el estudio que le ha dedicado CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A.: “El desfile de los meses de Santa María do Azogue” en *Anuario Brigantino* 16(1993), pp. 177-196.

ha adaptado al solar galaico ya que el ciclo de labores se corresponde con una agricultura de tipo atlántico. Por último, cabe subrayar como se incluye, como representación mes de mayo, la imagen de un caballero practicando la cetrería<sup>56</sup>, figura que aludiría a ese *otium cum dignitate*<sup>57</sup> no opuesto del todo a la *labor* y al que se ha aludido con anterioridad.

Para terminar con este apartado es necesario mencionar aquellas representaciones de oficios que aparecen en el románico y que en ocasiones han sido identificadas, a partir de una interpretación teológica del trabajo, como una crítica o advertencia sobre el peligro del mundo urbano<sup>58</sup>. Sin embargo, como afirma R. Bartal es muy difícil dotar de un significado moral al tema del trabajo en estos casos ya que no siempre se pueden establecer conclusiones sobre su finalidad sentenciosa contra la nueva sociedad<sup>59</sup>. Por su parte B. Mariño defiende que “*la irrupción del tema del trabajo urbano en los grandes programas escultóricos parece obedecer en más de un caso a razones de tipo didáctico. Sin embargo, conviene precisar que esta iconografía se difundió de modo bastante irregular*”<sup>60</sup>. A pesar de estas afirmaciones tampoco conviene olvidar que gran parte de estas representaciones podrían estar en relación con esa tendencia a la revalorización del trabajo que ya se produce en los siglos del románico<sup>61</sup>.

Para terminar es necesario tratar ahora de las que han sido denominadas como **IMÁGENES DE UNA VIDA PROFESIONAL**, es decir aquellas representaciones correspondientes al período en el que ha cambiado el concepto de trabajo. A partir de entonces no sólo pueden ser identificadas un gran número de imágenes en relación con los artesanos y sus oficios, sino que también comienza a detectarse la relación de estos protagonistas con el fomento de la obra de arte. Éste será precisamente el primer apartado a tratar dentro de este epígrafe y que será el de aquellas imágenes u obras de arte que aparecen en relación directa con la **promoción y consumo de arte** por parte de los menestrales.

Hasta fines de la Edad Media la figura del menestral no puede asociarse a la de promotor de la obra de arte<sup>62</sup>. Sin embargo, a partir de entonces, es fácil detectar su

56 CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, *El calendario...*, p. 115.

57 CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, *El calendario...*, p. 161.

58 Véase MARIÑO, B.: “Testimonios iconográficos de la acuñación de moneda en la Edad Media” en *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age*. Vol. I. Paris, 1986, pp. 499-513, pp. 505-506 para nota.

59 BARTAL, R.: “The early representations of urban society in Romanesque sculpture. The formation of a new iconography” en *Studi medievali* 33(1992), p. 109-132, p. 11 para nota.

60 MARIÑO, B.: “Iudas mercator pessimus. Mercaderes y peregrinos en la imaginería medieval” en *Los caminos y el arte*. Vol. III, Santiago, 1989, pp. 31-43, p. 35 para nota.

61 Continuando un proceso iniciado en el período carolingio, momento en que “*apparaît pour la première fois l’expression artes mechanicae, ars étaint employé essentiellemente à propos des arts libéraux du trivium et du quadrivium. Les arts mécaniques vont eux aussi se diviser en un véritable trivium et en un véritable quadrivium. Ceci traduit une promotion de tout ce qui est lié à ce type de travail*”. LE GOFF, op. cit., p. 16.

62 Un término adecuado puesto que en él se contiene la idea no sólo de la financiación sino también lleva implícita la idea de iniciativa y manifestación externa CENDÓN FERNÁNDEZ, M. y BARRAL

presencia como tal a través de la documentación. Es el caso del pintor Cristóbal Francés quien junto a su mujer patrocinará, a finales del siglo XV, la elevación de una ermita en las afueras de Santiago para servicio de Dios, puesto que había tenido una revelación en la que se indicaba que debía llevar a cabo la construcción<sup>63</sup>. En forma de testimonio documental también han llegado hasta nuestros días noticias como la donación que realiza en el año 1225 el zapatero Fernán Suárez para el portal de catedral de Tuy<sup>64</sup>, o la del carpintero Roy Domínguez y su mujer Azenda Peláez quienes, en el año 1403, dejan todos sus bienes para la obra de la iglesia del convento de Santa Clara de Pontevedra<sup>65</sup>.

Otros testimonios, en este caso epigráficos, se localizan en las iglesias conventuales de Santo Domingo de Ribadavia y San Francisco de Betanzos. El primero de los ejemplos sirve, al mismo tiempo, para demostrar como pese al decidido perfil agrario del habitante de la villa medieval gallega, el artesano, comerciante o menestral llega a adquirir, en relación directa con su poder económico, una mayor cota de protagonismo social. Sin duda será este mayor nivel adquisitivo el que permita al carnicero Lorenzo Mouro financiar las obras de abovedamiento de la capilla mayor de Santo Domingo de Ribadavia, inmortalizando su donación con la inscripción: “LOURENÇO MORO /CARNIÇERO : PO/R SU ALMA +”<sup>66</sup>. El ejemplo brigantino presenta un carácter distinto, en un epígrafe localizado en la bordura de un sillar situado a los pies del templo, se informa de que “+ ESTA: CAPELA: FEZ:/ AFONSO: F/ERNADEZ \* MEES/TRE”<sup>67</sup>, identificación personal que es acompañada de la representación de herramientas alusivas al oficio del donante “*un pico, la escuadra y unas tenazas, instrumentos esenciales en la labor de cantero*”<sup>68</sup>. (Fig. 1).

En otro nivel de fomento de la obra artística se encuentran actitudes colectivas como las de las cofradías. Así por ejemplo puede citarse una imagen de San Sebastián, depositada en el museo catedralicio santiagués, relacionada con una de estas asociaciones. (Fig. 2).

RIVADULLA, M. D.: “Donantes y promotores: su imagen en la plástica gótica gallega” en *Semata. Cultura, poder y mecenazgo*. Nº 10, Santiago de Compostela, 1999, pp. 389-420, p. 390 para nota. Nociones elaboradas a partir de las ideas expuestas por: YARZA LUACES, J.: “Clientes patronos y mecenas en el arte medieval hispano” en *Actas del VII Congreso Español de Historia del Arte*. Murcia, 1992, pp. 15-47. Sobre este aspecto puede consultarse también el trabajo de BARRAL RIVADULLA, “El medio urbano...”, pp. 177-178.

63 Noticia que nos transmite LÓPEZ FERREIRO, *Galicia en el último*, pp. 35-36. Es curioso mencionar que con este mismo nombre aparece identificado en la documentación santiaguesa un tejedor, procurador de la obra y capilla de Santa María de la Corticela. LÓPEZ FERREIRO, *Historia de la S.A.M.I...*, tomo VII, p. 401.

64 Sobre este templo puede consultarse la reciente edición de: CENDÓN FERNÁNDEZ, M.: *La catedral de Tuy en época medieval*. Pontevedra, 2000, p. 54.

65 Documento transcrito en: RODRÍGUEZ NÚÑEZ, C.C.: *Los conventos femeninos en Galicia. El papel de la mujer en la sociedad medieval*. Lugo, 1993, pp. 333-334.

66 MANSO PORTO, C.: “A Arte gótica” en *Galicia Arte*, tomo X, La Coruña, 1996, p. 294.

67 FRAGA SAMPEDRO, M. D.: *Arquitectura de los frailes menores conventuales en la Edad Media gallega*. Tesis doctoral en microficha, Santiago de Compostela, 1996, p. 171.

68 FRAGA SAMPEDRO, op. cit., p. 202. Sobre este templo puede consultarse el trabajo de la misma autora: “San Francisco de Betanzos: nuevas aportaciones a su programa iconográfico” en *Anuario Brigantino* 18(1995), pp. 207-226.



Figura 1. S. Francisco de Betanzos. Epígrafe localizado a los pies del templo



Figura 2. Imagen de San Sebastián. Museo de la catedral de Santiago

Según López Ferreiro esta pieza debe ser identificada como la del patrón de los azabacheros, la cual fue bendecida el 15 de enero del año 1448. A pesar de que en el documento de consagración no se manifieste de forma expresa que la imagen fuese promocionada por la cofradía, según este mismo autor es factible pensarlo ya que al menos desde el año 1421 la cofradía de los azabacheros se intitulaba “*cofradía de Sant Savastihao*”<sup>69</sup> y celebraba sus funciones en la capilla del Sancti Spiritus de la catedral compostelana<sup>70</sup>. Sin embargo, estudios recientes han permitido precisar mejor la historia de la pieza poniendo en duda su relación con esta cofradía.

Es el caso de la investigación llevada a cabo por A. Requejo quien ha localizado un documento en el que se demuestra la relación del gremio de los azabacheros, al menos desde el año 1412, con el monasterio de San Martín Pinario<sup>71</sup>. Esta autora ha revisado la vinculación de esta cofradía con la advocación al mártir, puesto que “*en 1448 se consagra en la capilla del Sancti Spiritus el altar y la imagen de San Sebastián sin que en ningún momento se haga referencia al gremio o cofradía de los azabacheros. No creo probable que en ese momento representase la imagen de San Sebastián a la cofradía de azabacheros cuando sólo cinco años antes tenían como patrona a la Virgen. Creo que dicho altar e imagen se realizaron en cumplimiento del acuerdo de 1422 siendo aún dicho santo, patrón de los concheiros. Con el tiempo, parece ser que los azabacheros recuperaron la titularidad de San Sebastián ya que en las Ordenanzas de 1523 se dice expresamente ‘Lo ordenaron e acordaron os confrades azabacheros de la confraría que agora hes de San Sebastián, antes nombrada de nuestra Señora conbocada ena capilla de Sancti Spiritus’. A partir de entonces, y en las sucesivas ordenanzas de 1581 y 1588, se hará mención a ambos patrones. Asimismo, en un documento de otorgamiento fechado en 1545 se consigna que la cofradía de los azabacheros era de ‘abocacion de Nuestra Señora Virgen María e de Sant Sebastián’*”<sup>72</sup>.

Esta imagen del santo, sea el patrón de los *concheiros* o de los azabacheros, fue realizada en caliza policromada y representa el momento en que San Sebastián ha recibido su primer martirio –consistente en ser asaetado–. Éste aparece en posición frontal con ambas manos atadas a un tronco situado a su espalda, con las piernas abiertas y el cuerpo desnudo tan sólo tapado por un paño de pureza. Es significativo destacar, además de la inexpresividad de su rostro, el tratamiento anatómico de su cuerpo en el que se intuye la presencia de una modelada musculatura a pesar de que existen algunas

69 LÓPEZ FERREIRO, *Historia de la S.A.M.I...*, tomo VII, p. 82.

70 LÓPEZ FERREIRO, *Historia de la S.A.M.I...*, tomo VII, apéndice nº XXIV. Ubicación en la que coincide con ZEPEDANO Y CARNERO, J. M.: *Historia y descripción arqueológica de la basilica compostelana*. Lugo, 1870, p. 154.

71 REQUEJO ALONSO, A. B.: *El arte medieval en los museos compostelanos: el museo de la catedral de Santiago de Compostela*. Tesis de licenciatura inédita, Santiago de Compostela, 2000, p. 167. Una vinculación que también defendía PÉREZ CONSTANTÍ, P.: “Nuestros azabacheros en el s. XVI. La quema de azabache falso” en *Notas viejas galicianas*. Tomo I, Vigo, 1925, pp. 213-220, p. 218 para nota.

72 REQUEJO ALONSO, op. cit., p. 170.

desproporciones corporales. Según estas características C. Manso afirma que la imagen habría sido realizada por un taller de la diócesis compostelana durante la primera mitad del siglo XV<sup>73</sup>. Dato que confirmaría de alguna manera que ésta fue la imagen consagrada en el año 1448.

Otro ejemplo es el de la estatua de San Esteban, santo titular de la cofradía de los *correeiros* o guarnicioneros de Santiago, localizada originariamente en la iglesia de Santa María de la Corticela y custodiada en la actualidad en el museo catedralicio santiagués. (Fig. 3).

Como en el caso anterior, serán de gran utilidad las indagaciones de A. Requejo, puesto que ha podido reconstruir la historia de todas las imágenes vinculadas a esta cofradía y por extensión la de la pieza objeto de análisis<sup>74</sup>.

El dato histórico más antiguo conservado sobre la cofradía de los *correeiros* es de 1421<sup>75</sup> siendo recogida la primera noticia de su advocación en las ordenanzas del año 1449. Sin embargo, habrá que esperar al año 1565 para localizar una mención a la imagen de su patrón. Los datos aportados por la documentación permiten deducir que durante el siglo XVI, además de la imagen pétreo de San Esteban, la cofradía contaba con otra estatua de madera que era la que salía en las procesiones; a estas dos se uniría una tercera en el año 1600<sup>76</sup> y una cuarta, en 1618, aunque en este último caso se trataba de una imagen de vestir<sup>77</sup>.

Pese a estos datos, el hecho de que el visitador Jerónimo del Hoyo, en el siglo XVII, afirmase erróneamente que entre las cofradías instaladas en la Corticela estaba la de San Esteban de los azabacheros<sup>78</sup>, ha llevado a la identificación errónea de la pieza en el museo de la catedral compostelana<sup>79</sup>.

La imagen en cuestión ha sido realizada en granito y conserva una mínima parte de su policromía. Representa a San Esteban protomártir como un joven diácono portando, en actitud oferente y sobre un paño, las piedras que constituyen su principal atributo y que son el recuerdo de su lapidación (aunque es singular que una de éstas se represente sobre su tonsurada cabeza). Las ropas del mártir han sido objeto de una delicada ejecución, tanto en lo que se refiere a su individualización –distinguiendo distintas piezas: túnica, dalmática ornamentada en bocamangas y cuello, manípulo y estola– como en su decoración. A pesar del carácter frontal de la figura –algo sin duda en relación con su carácter de imagen devocional, concebida para ser colocada en un altar– se adivina

73 MANSO PORTO, "A Arte...", p. 440.

74 REQUEJO ALONSO, op. cit., pp. 161-166.

75 Noticia tomada del Libro de Consistorios de 1416 a 1422 por NEIRA DE MOSQUERA, A: *Monografías de Santiago*. Tomo I, Santiago de Compostela, 1850, pp. 76-77.

76 REQUEJO ALONSO, op. cit., pp. 162-163. Esta autora se basa en los datos obtenidos de los libros de cuentas y cabildos de la cofradía de San Esteban de la Corticela de los siglos XVI y XVII depositados en el AHUS, leg. 1072.

77 REQUEJO ALONSO, op. cit., p. 164.

78 HOYO, J.: *Memorias del arzobispado de Santiago*. Santiago de Compostela s.a., p. 80.

79 REQUEJO ALONSO, op. cit., p. 161.

también la pericia del escultor en el tratamiento de la cabeza, dotada de volumétricos cabellos, y en la ejecución de un rostro donde se marcan las comisuras y el mentón, con finos labios, nariz pequeña y ojos almendrados. Un tipo de talla que lleva a C. Manso, por comparación con otras piezas, a datar esta imagen en la segunda mitad del siglo XV<sup>80</sup>.

Para terminar con el apartado de la labor de promoción artística de las cofradías es necesario mencionar una Anunciación que se expone en el museo de la catedral de Santiago. (Figs. 4 y 5).

Ambas figuras aparecen en relación el gremio o cofradía de Nuestra Señora de la O, a la que pertenecían los sastres compostelanos, cuya sede se encontraba en la capilla de la misma advocación localizada en la Quintana de Pazos<sup>81</sup>. Tras el derribo de este inmueble B. Barreiro plantea que la sede la cofradía pasaría al monasterio de San Payo<sup>82</sup>, mientras que A. Barral afirma estas imágenes pasarían a la Corticela donde permanecerían hasta el siglo XIX momento en el que “*la Virgen ocupó el pétreo retablo rococó en la nave mayor de la Basílica compostelana: nave de la primada, desaparecido el coro del maestro Mateo. Abandonada la de San Gabriel se perdió la noción de la unidad de estas dos tallas. Hoy relacionadas de nuevo*”<sup>83</sup>.

La figura de María corresponde a la iconografía de la Virgen de la O. Ésta aparece representada con la cabeza ligeramente inclinada, tocada con un velo bajo el cual se deja ver una suelta melena, y sosteniendo en su mano derecha un libro mientras posa la izquierda sobre su vientre. Viste camisola, túnica, ceñida al torso por un cinturón que cae hacia los pies en tubulares pliegues, y un manto, que recogido bajo sus antebrazos permite la disposición de sendos plegados diagonales a los lados de la figura. Por su parte el Arcángel, en actitud salutatoria y con la cabeza ligeramente ladeada hacia la Virgen, sostiene una cartela con la mano izquierda –en la que probablemente se contendría la salutación angélica– señalándola con la derecha. Éste viste ropas litúrgicas que se disponen sobre su cuerpo en forma de gruesos pliegues, y presenta un rostro con marcado mentón, labios carnosos, ojos rasgados y cabellos distribuidos hacia atrás en mechones. También es destacable el tratamiento decorativo que reciben sus alas y que recuerda a las de los ángeles psicopompos que acompañan a muchos de los caballeros yacentes de la escultura funeraria gallega.

<sup>80</sup> MANSO PORTO, “A Arte...”, p. 443.

<sup>81</sup> Así aparece en el texto de las ordenanzas del gremio y dadas en el año 1550, en las que se dice que se reúnen “*dentro de la capilla de Nuestra Señora de la Hoo questá y es syta dentro de la Quintana de Palacios*”. LÓPEZ FERREIRO, *Fueros...*, p. 645.

<sup>82</sup> BARREIRO MALLÓN, B.: “Los gremios compostelanos. Algunos datos y reflexiones” en *Santiago de Compostela. La ciudad. Las instituciones. El hombre*. Santiago de Compostela, 1976, pp. 119-149, p. 122 para nota.

<sup>83</sup> BARRAL IGLESIAS, A.: “Anunciación” en *Huellas de un Camino*. Catálogo de exposición. León, 1994, s.p.



Figura 3. Imagen de San Esteban. Museo de la catedral de Santiago.

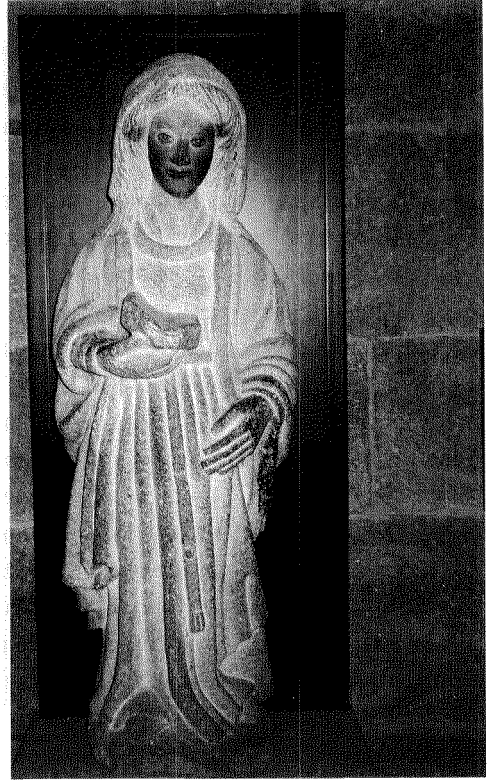


Figura 4. Virgen de la Anunciación. Museo de la catedral de Santiago.



Figura 5. Ángel de la Anunciación. Museo de la catedral de Santiago.

Dadas estas características formales y su tratamiento es factible pensar que ambas imágenes corresponderían a una cronología más cercana a la segunda mitad del siglo XV que al siglo XIII como propone A. Barral<sup>84</sup>.

Además del encargo de las imágenes de sus correspondientes patrones, las cofradías se pondrían en relación con la financiación de la obra de arte a través del encargo de un buen número de mobiliario y ornamentos de carácter litúrgico con el fin de dignificar su reputación. También es interesante constatar su contribución a la fábrica de los templos en los que tenían su sede. En estos casos se suelen identificar a través de las características peculiares de su oficio, tal es el caso del capitel de la “matanza del buey” de la colegiata de Santa María del Campo de La Coruña, en el cual el menestral-carnicero constata su presencia a través de la imagen de su profesión<sup>85</sup>.

Esta participación de las cofradías en la financiación de las fábricas también queda patente a través de diversos grabados conservados en los sillares de los templos gallegos. Son símbolos y signos característicos de la profesión, que la identifican inmediatamente, y que generalmente coinciden con la herramienta más particular del oficio al que representa una cofradía. Así por ejemplo se observa como en la iglesia de Santa María del Campo de La Coruña aparecen grabados los útiles de carnicero, como reflejo de la instalación de dicha cofradía en esta parroquia<sup>86</sup>. Un caso semejante ocurre con las cofradías de alfayates, cuya presencia se detecta a través de las tijeras labradas en la ermita de San Cosme de Mántaras (Irixoa), en el exterior norte del templo clariano pontevedrés, o en el ábside de la iglesia de Santiago de Betanzos, donde dicha cofradía, bajo la advocación de la Santísima Trinidad, tenía su sede<sup>87</sup>.

Un caso representativo es el de la iglesia de San Francisco de Betanzos donde aparecen grabadas las herramientas de aquellos colectivos de oficios que han participado en la financiación y construcción del templo. Así por ejemplo “*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)*”<sup>88</sup>. Un caso similar es el de la colegiata de Bayona donde diversos símbolos y herramientas decoran el intradós de los arcos fajones más cercanos a la cabecera. (Fig. 6).

También se cuenta con un importante elenco de representaciones de naves que aluden a la participación en las fábricas de los templos de las cofradías de mareantes<sup>89</sup>. Es

84 BARRAL IGLESIAS, op. cit., s.p.

85 Sobre este capitel, véase BARRAL RIVADULLA, “El medio urbano...”, pp. 222-224.

86 HOYO, op. cit., p. 298.

87 CAAMAÑO MARTÍNEZ, J. M.: *Contribución al estudio del gótico en Galicia*. Valladolid, 1962, p. 179.

88 FRAGA SAMPEDRO, “San Francisco...”, p. 165.

89 Sobre este tema puede consultarse la tesis doctoral en CD-ROM de FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, B.: *El patronato artístico de las cofradías de mareantes en Galicia (siglos XV-XVI)*. Santiago de Compostela, 1998.

el caso de la parroquial de Santiago de La Coruña, en cuya nave lateral aparece una la barca de remos<sup>90</sup>; el del templo de Santa María de Azogue (Betanzos), en cuyo ábside aparece grabada una embarcación junto con tres barcas<sup>91</sup>; el de las naves cinceladas en la colegiata de Santa María del Campo<sup>92</sup>; o el de la que aparece exornando un sillar de la colegiata de Bayona.

Ya para terminar cabe analizar la imagen del menestral como individuo. Un apartado que se tratará a través del acercamiento a los restos de una variadísima escultura funeraria. Por esta razón se ha considerado como epígrafe más adecuado para este apartado el de: *el mundo de la muerte: de la individualización a una producción en masa*.

Como afirman Portela y Pallares “la muerte, que influye en la evolución de la sociedad, es también reflejo de su estructura (...) en los testamentos de los nobles y de los ciudadanos más acomodados, se manifiesta el deseo de prolongar –por medio de la solemnidad de las honras fúnebres, del lugar escogido para el enterramiento, de las características del monumento funerario– más allá de la vida un status social de privilegio”<sup>93</sup>.

Esta búsqueda de la individualización refrenda el carácter testimonial de la escultura funeraria, al convertirse en una disposición personal del interesado, recogida en los certificados de últimas voluntades. De hecho, en los testamentos bajomedievales gallegos se utilizan dos términos distintos para aludir al tipo de sepultura elegida: por un lado la palabra *moimento* (que debe ser identificado como un tipo de enterramiento privilegiado bien en sarcófago exento o bajo arcosolio) por otro las menciones a *campaa* o *campana* (que normalmente se refieren a inhumaciones en el suelo bajo una lápida). Es evidente que la capacidad para financiar un tipo u otro de sepultura depende directamente del *status* social del difunto. De hecho, conforme se desciende en el entramado económico y social de los menestrales se van diluyendo las diferencias hasta encontrar una serie de realizaciones que han sido denominadas como “producción en masa” por cuanto carecen de singularidad.

En este caso se comenzará por abordar el comportamiento ante la muerte de las capas superiores de los menestrales, cuyos monumentos funerarios estarán en relación con el concepto de *moimento* en el que se busca la individualización del difunto. Es el

<sup>90</sup> ALONSO ROMERO, F.: “Grafito de un bote de remos en la iglesia de Santiago (A Coruña): paralelos portugueses y mediterráneos” en *Brigantium* 6 (1989-1990), pp. 101-113.

<sup>91</sup> ALONSO ROMERO, F.: “La embarcación de Santa María do Azogue (Betanzos)” en *Anuario Brigantino* 6(1983), p. 11.

<sup>92</sup> Sobre las representaciones de embarcaciones en esta iglesia pueden consultarse los trabajos de ALONSO ROMERO, F.: “A gravura dunha embarcación tipo COG na colexiata de Santa María do Campo” en *Brigantium* 3(1982), pp. 249-254. y “El ballener de la iglesia de Santa María del Campo (La Coruña)” en *CEG* 37(1987), pp. 171-184.

<sup>93</sup> PORTELA SILVA, E. y PALLARES MÉNDEZ, M.C.: “Muerte y sociedad en la Galicia Medieval” en *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media*. Santiago de Compostela, 1988, pp. 21-30, para nota p. 28.

caso de la sepultura del tabernero Juan das Estivadas, que se halla en la iglesia de Santa María *a Nova* de Noya, donde a la presencia de la imagen individualizada del yacente se une el hecho de que éste elige para su inhumación nada menos que un sepulcro exento<sup>94</sup>.

Otro ejemplo de personalización de la tumba, aunque en este caso se ha optado por la tipología de lauda, es el enterramiento de un sastre coruñés, datado en la segunda mitad del siglo XV, donde a la imagen del difunto acompaña un escudo en cuyo campo aparece su principal herramienta de trabajo: la tijera<sup>95</sup>. Es evidente que este tipo de enterramiento prestigiaba a un difunto que seguramente dentro del artesanado y, al igual que ocurría en otras villas gallegas, gozaba por su profesión de una posición privilegiada<sup>96</sup>.

Dejando a un lado estos ejemplos, que de alguna manera pueden ser calificados de excepcionales, cabría establecer previamente unas características de cuál sería el tipo genérico, dentro de la escultura funeraria ligada a los menestrales, denominada de la “producción en masa”. Para comenzar, hay que señalar que estos enterramientos se corresponden siempre con una lápida o lauda en la que pueden aparecer grabadas bien las herramientas de la profesión del difunto, bien el emblema de su profesión, cofradía o “gremio”<sup>97</sup>, y, en ocasiones, un epígrafe que puede contener el nombre del finado, su profesión o la fecha del óbito.

En un primer grupo dentro de esta serie de manifestaciones cabría destacar aquellas lápidas que presentan, además de las herramientas del oficio, un epígrafe que identifica al difunto y su condición. Es el caso del “zoqueiro” coruñés Juan quien en 1299 se inhumó bajo una lauda donde no sólo aparece identificado por su nombre sino también por la representación de las plantillas u hormas características de su profesión. (Fig. 7)<sup>98</sup>. Dentro de este grupo también cabe señalar el caso de algunas laudas

<sup>94</sup> Sobre este yacente pueden consultarse CAAMAÑO MARTÍNEZ, op. cit., p. 80. BARRAL RIVADULLA, “El medio urbano...”, pp. 208-209.

<sup>95</sup> Depositada en el Museo Arqueológico e Histórico. Castillo de S. Antón (La Coruña). Esta lauda ha sido ampliamente estudiada en el contexto de la escultura funeraria bajomedieval coruñesa en la tesis doctoral de BARRAL RIVADULLA, M. D.: *La ciudad de La Coruña, el medio y su arte en la Baja Edad Media*. Universidad de Santiago (microficha), Santiago de Compostela 1996, pp. 723-726. De un modo más resumido es tratada en BARRAL RIVADULLA, “El medio urbano...”, pp. 208-209.

<sup>96</sup> Véase, por ejemplo, el caso pontevedrés estudiado por ARMAS CASTRO, op. cit., p. 163.

<sup>97</sup> Véase el caso de las laudas profesionales de Santa María *A nova* de Noia estudiado por TORRES REINO, X. M.: “A necrópole de Santa María de Noia. O estado da cuestión” Apéndice a la reedición del libro de Álvaro de las Casas *O cemiterio de Santa María de Noia*. Noia, 1990.

<sup>98</sup> Esta lauda, aparecida en el transcurso de unas excavaciones realizadas en la antigua ubicación del templo de San Francisco de La Coruña, fue publicada por primera vez dentro del artículo de ERÍAS MARTÍNEZ, A. y VÁZQUEZ GÓMEZ, X.: “As laudas sepulcrais de San Francisco da Coruña” en *Anuario Brigantino* 17(1994), pp. 241-266, p. 247 para nota. Estos autores identifican las herramientas grabadas con unas lanzaderas de telar, afirmando que estas debieron ser grabadas con posterioridad a la ejecución de la lápida, quizás porque algún descendiente de éste perteneciese al gremio de los tejedores y reivindicase con esta marca la posesión de la lauda.

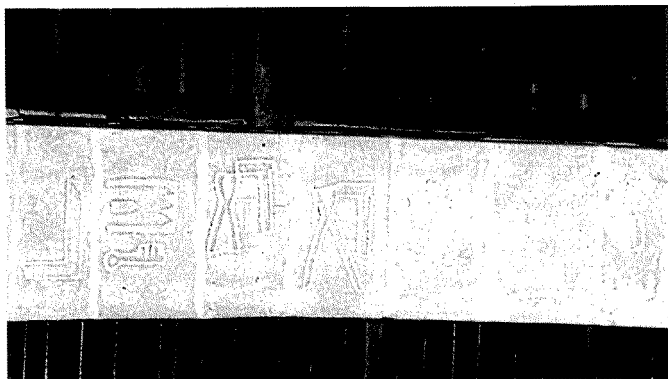


Figura 6. Colegiata de Bayona. Grabados en uno de los arcos fajones de la nave central.

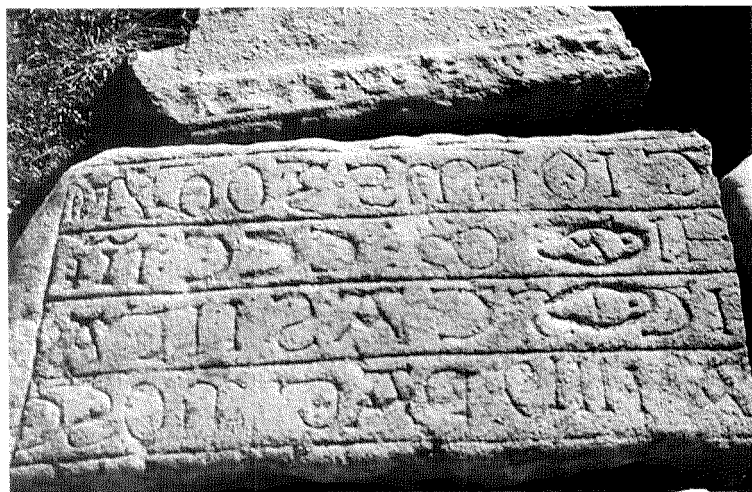


Figura 7. Lauda del "zoqueiro" Juan. Museo arqueológico e histórico de La Coruña.



Figura 8. Laudas funerarias con el motivo de aguja. Museo arqueológico e histórico de La Coruña.

pertenecientes a mujeres<sup>99</sup>, como la de María de Noia, depositada en el museo arqueológico coruñés, en la cual la difunta aparece individualizada por el epígrafe y una serie de herramientas que permiten identificarla como esposa de un carpintero de ribera, asumiendo cara a la posteridad los signos distintivos de la profesión de su marido<sup>100</sup>.

Otro caso singular lo constituye la lápida de Mayor Vermúdez, datada en 1457, y también depositada en el citado museo coruñés. Ésta además de contar con un epígrafe muestra en el centro bien una lanzadera de telar, bien una aguja de coser redes, enmarcada por una forma heráldica<sup>101</sup>. Esta herramienta, que también se localiza en otras laudas coruñesas aunque anepígrafas, aludiría al oficio de la difunta (Fig. 8).

A un último grupo pertenecerían las losas que aparecen exornadas con motivos o símbolos de una profesión o corporación pero anepígrafas, lo que impide una datación precisa de las mismas. A este grupo correspondería la serie de laudas conservadas en Santa María *a Nova* de Noya<sup>102</sup>, y otras como las que se encuentran reutilizadas en el enlosado de la plaza de Carlos I en La Coruña<sup>103</sup>.

<sup>99</sup> En las ciudades medievales las mujeres tendrán la posibilidad de ampliar su marco de relaciones, comenzando a compaginar el trabajo doméstico con su incorporación al mundo laboral. Sin embargo, su ingreso, como en el resto de la península, está claramente delimitado a una serie de oficios relacionados con el mundo de la confección, la alimentación y la hostelería. Sobre este aspecto puede consultarse el trabajo de: PALLARES MÉNDEZ, M.C.: *A vida das mulleres na Galicia Medieval*. Santiago de Compostela, 1992.

<sup>100</sup> Véase GONZAGA, Fr.: "Hallazgos arqueológicos en La Coruña" en *BRAG* 4(1912-1913), pp. 84-86. BARRAL RIVADULLA, "El medio urbano...", pp. 208-209.

<sup>101</sup> Esta pieza y la anterior han sido objeto de una valoración en el trabajo de BARRAL RIVADULLA, M.D.: "Imágenes de mujeres en el gótico gallego: El caso coruñés" en *La mujer en el arte español*. Madrid, 1997, pp. 42-49, pp. 47-48 para nota.

<sup>102</sup> TORRES REINO, op. cit. en nota n° 97.

<sup>103</sup> Véase BARRAL RIVADULLA, M.D.: "Iconografía funeraria: Restos de tres lápidas medievales ligadas al convento de San Francisco de La Coruña" en *CEG* 41(1993-1994), pp. 247-261.